
L'EDUCATION
MUSICALE
JANVIER 1964
104
REVUE MENSUELLE

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

COMITÉ DE RÉDACTION

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :
Education Musicale (seule) : F. 2,50.
Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année - N° **104** 1er Janvier 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris - 5e - ODEon 24-10



" L'Éducation Musicale "

vous présente ses Meilleurs Voeux

Que 1964 apporte à tous quelques joies.

Quelques décisions heureuses aussi en faveur de l'enseignement de la musique.

Par exemple, que le projet à l'étude visant à la suppression de l'épreuve de musique au concours d'entrée à l'Ecole Normale soit abandonné et remplacé par un texte organisant, de manière constructive et bénéfique, la formation des futurs instituteurs, en rapport avec la place que tient la musique dans le monde moderne.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

SUMER

Stèle dite « de la musique » ou « de Gudea » (2)

(*Musée du Louvre*)

Stèle en calcaire trouvée à Lagash — actuellement Tello — en Mésopotamie, et qui date de l'époque néo-sumérienne (début du 3e millénaire, XXIe siècle avant J.-C., époque de Gudea).

En haut : Procession religieuse.

En bas : Un musicien, assis derrière une lyre, pince de la main droite l'une des onze cordes.

On remarque que la forme de l'instrument reste semblable à celle des lyres antérieures de plusieurs siècles, et qui furent trouvées au cimetière d'Ur. Une tête d'animal, un taureau, orne en effet à l'avant la caisse de résonance située à la partie inférieure. La nouveauté réside dans la présence d'un taureau debout sur la table de la caisse, présence qui ne peut se justifier uniquement par un souci décoratif. On a avance l'hypothèse d'un lien possible entre la représentation d'un animal (taureau, vache, veau ou cerf) et la sonorité plus ou moins grave de l'instrument. Le nombre et la variété des lyres entières ou des fragments retrouvés, permettent de penser que cet instrument, qu'il soit en matière précieuse ou en bois, a connu une vogue très grande, durant toute l'Antiquité.

Paule DRUILHE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : (« Ed. Mus. - Suppl. Icon. »).

(2) Cette reproduction est publiée avec l'aimable autorisation des « *Archives Photographiques - Paris* ».

B. Bartok : DEUXIÈME CONCERTO

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri-IV

Partition de poche.

Universal Edition n° 160.

Enregistrements.

Anda Orch. Rias Berlin Fricsay.

Andor Foldes, 78 tours reporté en 33 tours.

Sandor Orch. Vienne Gielen Vox P.L.D. 11 490 511 490 (stéréo).

Bibliographie.

1) Downey (J.). — La Musique Populaire dans l'œuvre de B.-B. Thèse de Doctorat U.P. 1956.

2) Fleuret (M). — France-Hongrie. Numéro Spécial.

3) Moreux (Serge), Bela Bartok (Richard Masse) (1955).

4) Szabolcsi (B.), Bela Bartok. — Sa vie, son œuvre (Buda-Pest 1956, 352 pages, ill.).

5) Vigué et Gergely. — La Musique Hongroise (P.U.F.) 1959.

6) Saisons d'Alsace, n° 17, 1953 (R. Trim).

Il y a une trentaine d'années, **BELA BARTOK** venait en France après avoir quitté sa lointaine Hongrie, pour jouer à Strasbourg son deuxième Concerto pour piano. Une année avait suffi pour élaborer et réaliser ce concerto commencé en octobre 1930 et achevé en septembre 1931 à Budapest. Interprétée en première audition par Bartok, le 23 janvier 1933, cette œuvre fut redonnée en avril en Alsace. Brillant pianiste, il jouait « le visage concentré, comme un apôtre qui défend des convictions sacrées... Pour lui, il s'agissait de persuader l'humanité de la nécessité et du droit à la vie de cette langue à la fois acerbe et véridique ». (Cohn-Hoeffel).

Dans une lettre écrite à un folkloriste roumain, ami de Bartok, on peut lire : « Mon idée maîtresse véritable... est celle de la fraternité des peuples... C'est pourquoi je ne me refuse à aucune influence, qu'elle soit de source slovaque, roumaine, arabe ou autres, pourvu que cette source soit pure, fraîche et saine ». (Lettre du 10 janvier 1931 à O. Beu).

Ce concerto est contemporain des concertos écrits par Maurice Ravel avec lequel Bartok est en relation épistolaire. De 1920 à 1940, il est facile de compter quelques grands chefs-d'œuvre concertants après une période qui a connu une désaffection de la part du public français pour ce genre musical. Le concerto semblait avoir été délaissé au profit d'œuvres déguisant leur aspect formel sous des titres tels que : Fantaisies, Poèmes, Variations, Ballades, Rapsodies pour piano. L'impressionnisme n'a pas favorisé les œuvres où le style pianistique à panache est de mise.

Le concerto réapparait en France avec des accents nouveaux après la première guerre mondiale. D'ailleurs à cette époque le piano s'est définitivement intégré comme instrument de l'orchestre, notamment avec Strawinsky. Prokofiev a été un des premiers à donner un aspect « nerveux » à la virtuosité et il lui sera reproché notamment une certaine dureté (1). Les concertos pour piano écrits par Roussel, Milhaud, Poulenc, Honegger donnent une idée assez juste de ce que l'on a pu tenter dans ce domaine après Saint-Saëns en France. Les écoles étrangères sont, elles aussi, bien représentées. Manuel de Falla (Nuits dans les jardins d'Espagne), la Symphonie concertante de Szymanovski, le concerto pour piano de Schoenberg.

Ceux de Bartok s'échelonnent sur une vingtaine d'années. Il faudra attendre 1945 pour voir apparaître le troisième (de la période américaine), beaucoup moins sauvage et violent que le second et qui a pu être comparé à une forêt accueillant en véritable amie, le grand poète qui vient d'y rentrer ; le premier concerto date de 1927.

Lorsque Bela écrit le second, il a dépassé la cinquantaine. Dans la force de l'âge, son œuvre étonne par la solidité des charpentes qui n'alourdissent en rien l'ensemble précis et harmonieux des trois mouvements : allegro, adagio, allegro molto. L'œuvre évolue du ton de sol au ton de do, pour revenir au ton de sol (2).

L'orchestre.

Les bois procèdent par deux : piccolo — 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si b., 2 bassons et 1 contrebasson, 4 cors en fa, 3 trompettes en do, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie (petite caisse, tambour, triangle, grosse caisse, caisse claire), quintette à cordes.

Premier mouvement.

Remarquable par la « montée dynamique » dont la source est alimentée par trois motifs. Le premier à la manière d'une toccata éclatante, qui joue un rôle important. Ce motif contient des « pyens » (4) et prend une apparence pentatonique (A) avec la trompette 1. Un deuxième motif (A^1) au piano en sol vient s'ajouter au premier, tandis qu'à 6 un troisième motif (A'^1) s'emboîte avec deux hautbois :

— à 25, retour du motif de toccata - intrada (3).

— à 32, le piano apporte un nouvel élément qui est assoupli par les triolets de doubles croches qu'il comporte (A2),

— à 68, la toccata réapparait précédée par les deux motifs A^1 et A'^1.

Cette première partie exposée laissera place à la présentation du thème B qui est lui, pentatonique. Considéré d'une manière classique, ce premier mouvement repose donc sur A et B.

Selon la méthode de Bülow, on pourrait entendre ce premier mouvement d'une toute autre manière et le diviser en deux parties — positive et négative. La division positive est accompagnée par l'augmentation des effets. C'est ainsi que (A) réapparaîtra tout au long de ce mouvement, un peu comme un refrain en sol à 68-129, au moment de la cadence 218 et en la à 284.

La deuxième division négative est amorcée à 180 avec présentation des trois motifs (A, A^1, A'^1) en imitation contraire, ainsi que A^2. Cette division négative représente la descente, un épuisement en quelque sorte. On pourra constater un tel phénomène dans le 3e Concerto de Rachmaninoff, avec cette montée à une sorte de point culminant que recherche

le compositeur comme dans le 1er mouvement du second Concerto. Autre remarque; tous les passages essentiels sont annoncés avec la percussion dès le début. Un ré sonne à la timbale, B est préparé et annoncé par les timbales et le petit tambour, la cadence est précédée de trois do dièze à la timbale.

Par cette autre méthode d'analyse, on conçoit facilement que cet allegro initial est polymorphe. C'est un fugato qui amène B (piano, clarinette, hautbois, flûte). On notera à 83 les curieux arpèges de piano partant du centre du clavier et se déplaçant vers la droite et la gauche.

Après ce pont et l'exposition de B — A¹ est réexposé en ré b avec le premier tempo (119). C'est un développement où l'on voit apparaître un dessin de fanfare de 5 notes issues de A¹ (a) tous les éléments de l'exposition y sont transfigurés. A'¹ déroule ses tierces et quintes par de longs traits ascendants au piano et aux bois. La virtuosité s'étale avec exubérance, à 180 dans le mouvement initial et après une série de fusées au piano. C'est la réexposition et, comme nous l'avons dit, correspondant à la division négative. — La proportion intérieure et la construction de la forme sont en rapport étroit avec la section d'or comme dans le Divertimento.

A 211, le tempo s'élargit et aboutit sur une cadence avec le point d'orgue traditionnel. B à 255 se présente à nouveau aux clarinettes et aux bassons.

A 285, dernier appel aux flûtes (A) et courte coda sur un motif 3/8-2/8 qui semble être d'origine folklorique.

Ce premier mouvement est accompagné par « l'harmonie » et la percussion de l'orchestre. Les cordes n'apparaissent qu'au début du deuxième mouvement. Strawinsky a écrit un concerto pour piano et orchestre d'harmonie en 1923 (en plein vent).

Deuxième mouvement.

Une sorte de choral harmonisé à 7 parties et superposant des quintes introduit cet adagio dans une atmosphère un peu semblable à celle qui baigne de rayons de lune le jardin de l'Enfant et les Sortilèges, mystérieuse et nocturne. Alors que Ravel fait entendre quelques chants d'oiseaux, Bela Bartok présente un chant de paysan C' à structure descendante comme les Hongrois en font parfois entendre. Les roulements de timbales accentuent l'impression de ténèbres qui est sous-jacente. Les cordes, comme au début, continuent par séries de six notes. Le choral toujours harmonisé d'une façon semblable.

A 39, un nouveau motif populaire à structure montante amène une incantation de notes plaquées sur deux octaves — Fin du choral aux cordes de 54 à 61, dernière apparition du motif populaire et un roulement de timbales introduit le presto pianissimo.

C'est une course vertigineuse alla Liszt qui nous fait traverser toute la section centrale (noire = 184). Le volet central est pourvu en nombreux dessins chromatiques G. est présenté au hautbois et au basson.

A 58, avec des contretemps fortement marqués, le piano avec le tambour reprend le motif G.

Un nouvel épisode est acompagné par les trilles brésillants des cordes divisées. La partie de piano fait alterner les deux mains avec des agrégations de notes distribuées en poignées serrées aux dix doigts. L'orchestration est très transparente aux vents. Pointillisme musical montrant à quel point Bartok est à cette époque de son existence tenté par l'aventure dodécaphonique.

Au piano sont confiées à 109 des séries de notes rapides, main gauche et main droite, placées alternativement sur les touches noires et sur les touches blanches, avec des effets de gamelan...

A 124, les cordes font entendre des successions de quartes et quintes successives, tandis que les trilles sont cette fois confiés au bois.

156, le cor annonce la fin de cet épisode comme il l'avait introduit. A 166, réexposition du motif initial du volet central avec G à la flûte, cor et clarinette en imitation contraire.

L'Adagio est repris, annoncé par le triangle. Les trilles du piano s'épanouissent sur un groupe de triples croches, cinq fois, comme un appel mélancolique accentuant cette impression de solitude oppressante. Les timbales ici aussi interviennent fréquemment et se joignent au piano pour le motif des notes martelées (D).

Les cordes divisées une dernière fois suggèrent en demi-teinte le choral initial. Le mouvement se termine sur la tierce do mi b. qui jouera un très grand rôle dans le troisième mouvement.

---

(1) « Le piano renonce à chanter sous ses doigts : il lui impose la sonorité persuasive et austère d'un instrument à cordes, le ton fort du vieux clavecin » (cité par Nestiev).

(2) On remarquera la fréquence des intervalles de 5te et de 4te comme basse harmonique.

(3) L'Intrada est une sorte de pièce militaire qui rappelle les batailles en musique du XVIe (Charles Van den Berren).

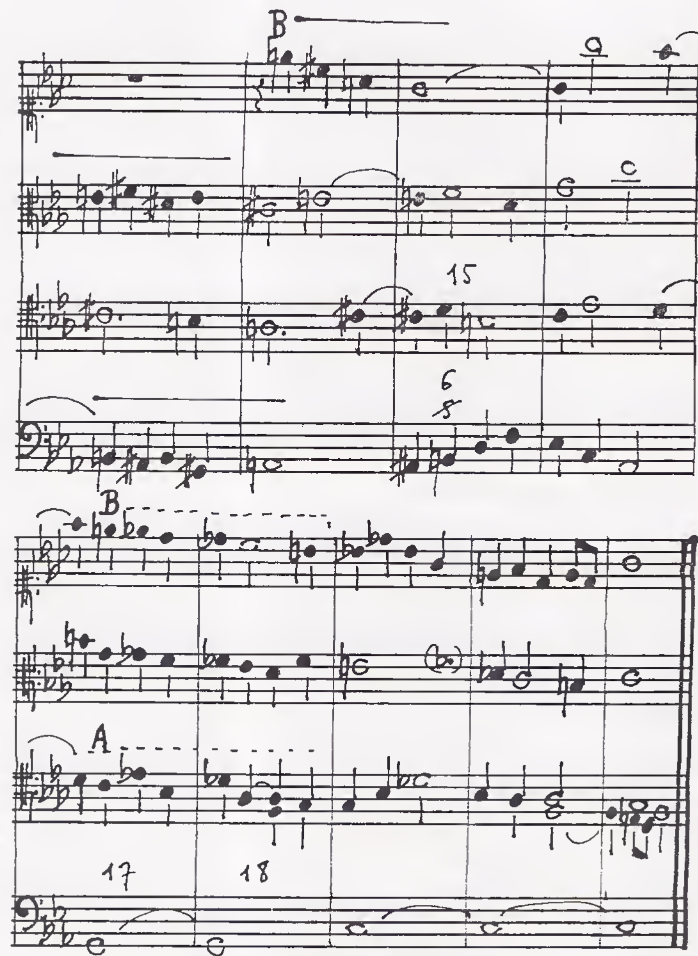
(4) « degrés qui se glissent dans un système qui n'est pas encore le leur, mais le deviendra bientôt ». (J. Chailley). Ce motif n'est pas sans rappeler le final de « L'oiseau de feu » de Strawinsky.

(A suivre)

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisation Basse non chiffrée (1)



Basse d'allure classique à deux thèmes en « Contrepoint double ».

11[e] et 12[e] mesures : Modulation par cadence rompue sur 6[e] degré du mode mineur, équivoque de la Tonique de Do bémol (SI) majeur. D'où il résulte une couleur nouvelle et inattendue. A la 15[e] mesure, la tonalité principale (do mineur) est retrouvée au moyen de sixte-quinte diminuée sur SI précédée de 7[e] diminuée sur La dièse. La Pédale de dominante (17[e] et 18[e] mesures) est très modulante en raison de la présence de la marche en contrepoint double qui fait partie du Thème initial et qui est reproduite ici « in extenso ».

On trouvera en page 11/107 un texte à réaliser

La plus grande partie des textes et réalisations parus depuis de nombreuses années dans « L'E.M. » va prochainement faire l'objet d'une édition chez : Durand et Cie, 4, Place de la Madeleine, Paris-8[e].

(1) Voir E.M. n° 102, p. 14/46.

Examens et Concours (1)

EPREUVES 1963

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine) - Dictées

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12)

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

VILLE DE PARIS

1er Degré - Harmonie

Modéré

mf *cresc.* *ff*

(1) Voir E.M. n° 103, décembre 1963.

L'ÉDUCATION MUSICALE en classe de quatrième (1)

par Mme AUBRY
Professeur d'Education Musicale
au Lycée de la Porte de Vanves

Nous avons vu combien l'organisation du cours était délicate au niveau de la quatrième. (Ed. Mus. Octobre 63). L'heure hebdomadaire, trop vite écoulée, doit être aussi enrichissante que possible. Cela suppose une suite d'exercices minutieusement dosés, une révision constante des leçons précédentes, une étude toujours plus approfondie du langage musical.

Assurons-nous, à chaque instant, de la participation effective des enfants aux exercices de solfège et d'audition qui pourraient sembler ingrats si nous ne donnions aux élèves l'impression d'acquérir quelque chose de neuf, le sentiment de mieux pénétrer le domaine musical. La satisfaction qu'ils éprouvent à découvrir la signification d'un texte, d'une phrase, est pour nous très encourageante. Il est donc nécessaire de travailler le plus longtemps possible autour d'un exercice proposé en début de cours. N'oublions pas que notre étude ne sera pas complète avant que le texte choisi ait été entendu, chanté, solfié et expliqué, puis dicté et écrit.

Nous proposerons ici, à titre d'exemples, quelques exercices qui découlent d'un sujet général : le rythme, les modes, les modulations, etc...

Selon la facilité avec laquelle ils seront réalisés et le temps dont nous disposerons, nous en choisirons un, deux, ou davantage, sans craindre de les reprendre de semaine en semaine jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement assimilés.

Nous citerons, d'autre part, les chants qu'il est possible d'utiliser pour illustrer le cours d'histoire de la Musique ou pour apporter un complément au cours de lettres, de langues étrangères, ou de Géographie, etc... Notre répertoire en sera plus varié, plus attirant pour ces jeunes élèves dont la voix et l'oreille trouvent dans le chant une source considérable d'enrichissement.

Les exercices présentés ici ne doivent pas déranger l'ordonnance traditionnelle du cours. Ils permettent de greffer sur un fond immuable — lecture, dictée — de petits problèmes que les élèves cherchent à résoudre avec beaucoup d'application. Ils nous permettent aussi d'insister sur telle ou telle difficulté en variant sa présentation et en soutenant l'attention des enfants qu'il nous faut sans cesse solliciter.

1) La Gamme Majeure.

Au niveau de la 4e, il est possible de faire réfléchir les élèves sur la construction de la gamme, de les entraîner à écrire correctement toutes les gammes majeures ; travail dont nous tirerons profit en 3e.

Jusqu'alors il était facile aux enfants de retenir :
en fa Majeur — si bémol à la clé.
en sol Majeur — fa dièse à la clé, etc...

mais, au fur et à mesure que nous avançons dans notre programme, le travail de mémoire ne suffit plus. Aidons-nous du raisonnement qui remédie à la défaillance de l'oreille :

— L'échelle des sons de la gamme majeure est familière à tous. A partir de n'importe quelle tonique, nous chanterons cette gamme.

— Demandons que soit écrite celle de La ou de Mi b Nous constaterons que la plupart des enfants oublient d'inscrire les dièses et les bémols nécessaires.

— Rejouons la gamme (fausse) qu'ils ont écrite. Les élèves la corrigeront très vite.

— Comparons les gammes majeures que nous connaissons et commentons ensemble leur construction (place des tons et des demi-tons).

— Les élèves écriront ensuite, sans notre aide, quelques gammes majeures.

Lorsque ce mécanisme sera acquis, nous éviterons une grande perte de temps : revenir sans cesse sur les explications relatives à l'armature des œuvres que nous étudions.

2) La Tonalité Majeure.

Reprenons une de ces gammes et improvisons une courte mélodie à l'aide de ses notes — nous utiliserons ensuite les textes de notre manuel de solfège —. Notons l'importance de certains points d'appui ou de repos (tonique - dominante) ou celles des autres degrés (sensible attirée par la tonique) :

— Soulignons les cadences par quelques accords ayant pour fondamentale les notes tonales.

— Un groupe d'élèves chantera une basse constituée par deux ou trois de ces notes. (Ex. 1).

— Improvisons au piano une mélodie dans la tonalité majeure. Demandons aux enfants de chanter les notes tonales lorsqu'ils les entendront à la basse de notre accompagnement.

— Chantons aussi les trois accords parfaits (IV - V - I) et commentons leur rôle dans l'accompagnement d'une mélodie.

3) La Gamme Mineure.

a) L'accord parfait.

Chantons l'accord parfait majeur familier aux élèves. Abaissons la tierce d'un demi-ton et comparons les deux accords. Nous analyserons ensuite l'accord mineur que de nombreux exercices d'audition habitueront les élèves à distinguer de l'accord majeur.

Il sera peut-être nécessaire de faire reconnaître d'abord les tierces majeures et mineures :

— Jouons les tierces deux par deux : les élèves noteront M m ou m M.

— Donnons leur la note de basse et laissons-leur le soin de compléter (Ex. 2).

Nous suivrons la même démarche pour l'étude des accords. Nous terminerons l'exercice en isolant les accords, plus difficiles alors à reconnaître.

b) L'accord parfait mineur peut servir de base à l'étude de la gamme mineure ; cet accord arpégé servira de trame au premier pentacorde de notre gamme mineure (Ex. 3) :

— Chantons plusieurs fragments semblables à partir de mi, fa ou sol. Veillons au rapprochement des degrés 2 - 3.

— Terminons ensuite la gamme sous ses différentes formes si nous le désirons. Mais veillons à progresser assez lentement.

— Nous renouvellerons souvent cet exercice afin de rendre la nouvelle échelle de sons aussi familière aux élèves que celle de la gamme majeure.

— Jouons-leur maintenant une gamme.

Est-elle Majeure ? Est-elle Mineure ? (quelle forme ?). Nous les retrouverons dans certains passages (Ex. 4).

La construction de ces gammes sera plus aisée à comprendre lorsque nous aborderons le chapitre des gammes relatives ou des gammes homonymes.

Quelques chants, enfin, illustreront cette leçon.

---

(1) Voir E.M. n° 101, Octobre 1963.

4) La Tonalité Mineure.

Pour cette étude, nous pourrons suivre le même processus que pour l'étude de la tonalité majeure.

5) Les Modulations.

Cette partie du programme ne sera abordée qu'après une révision très sérieuse des chapitres précédents. Nous distinguerons successivement :

— la modulation au ton relatif.

— la modulation au ton homonyme.

— la modulation au ton de la dominante ou au ton de la sous-dominante.

a) Choisissons quelques exercices très simples (Ex. 5).

b) Aux exercices de solfège succédera un chant d'application.

Ex. Air des Incas extrait des « Indes Galantes » de Rameau (Clair flambeau du monde).

c) Jouons ensuite une courte pièce pour piano et demandons aux enfants d'indiquer les modulations.

d) Soulignons enfin cette modulation dans une œuvre plus importante (Ex. 6).

L'ensemble de ces exercices portant sur l'étude de la tonalité sera évidemment complété par la rencontre de rythmes nouveaux.

Si nous désirons porter davantage notre attention sur ces derniers, nous les mettrons en valeur dans un thème d'œuvre classique, dans une danse ou simplement dans un chant ou un exercice de solfège. Notons que les chants populaires, les danses anciennes illustrent, de façon très vivante, l'explication des mesures à $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{2}$ ou $\frac{3}{2}$ et celle des rythmes les plus variés :

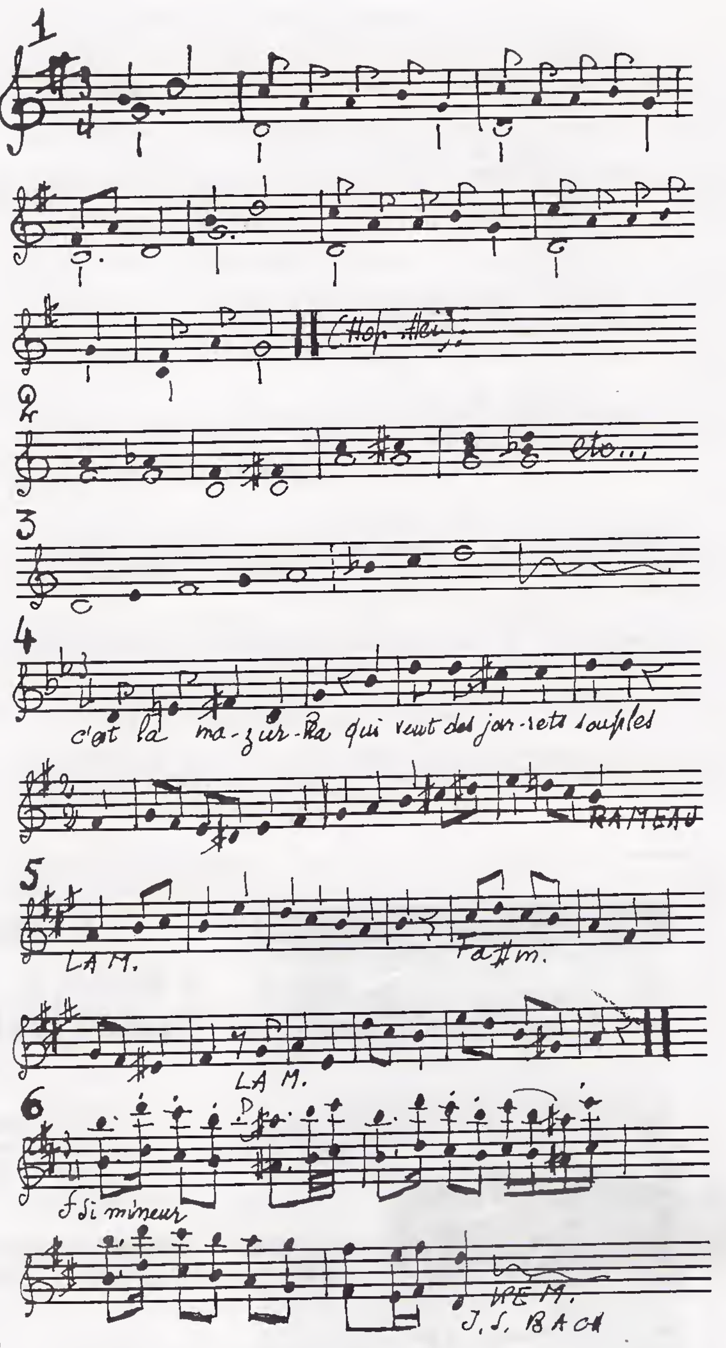
— Révisons les leçons sur les mesures à $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$. Les élèves trop longtemps habitués à la lecture en $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ se soumettent difficilement au fait qu'il puisse exister une unité de temps autre que la noire ! Ils sont maintenant assez réfléchis pour comprendre ce que signifie : « choix » de l'unité de temps.

— Quelques exercices d'écriture fixeront mieux ces notions : 1°) Les élèves peuvent « composer » deux ou trois mesures en $\frac{9}{8}$ ou $\frac{3}{2}$. 2°) L'exercice de solfège appris par cœur sera récité par écrit (une ligne).

— Nous notons aussi l'intérêt des exercices « à transformation » : une phrase mélodique très simple s'enrichit peu à peu de nouvelles combinaisons rythmiques. La lecture du thème sous sa forme première permet aux élèves de se familiariser avec les notes, l'introduction. Toute leur attention pourra ensuite se porter sur les nouvelles formules rythmiques introduites dans le texte.

— N'oublions pas que la dictée musicale sera, en outre, un moyen de contrôle très sûr pour le professeur. Les résultats obtenus par les enfants rendront compte du bon cheminement de notre travail.

Etude des tonalités, étude de rythmes nouveaux constituent les deux aspects essentiels de notre leçon de lecture musicale. N'omettons pas d'inclure, cependant, dans ces différents chapitres, l'étude des ornements, des signes de nuances et d'accentuation et des indications de mouvement, qui n'offre aucune difficulté. La bonne interprétation d'un texte ne dépend-elle pas, en partie, du respect rigoureux de ces signes ? Ne devons-nous pas développer chez ces jeunes enfants le souci de la musicalité ?



Profitons, par ailleurs, de leur curiosité :

— Notre programme d'histoire de la musique les attire beaucoup. Il sera à l'origine de nouvelles réalisations : interprétation des chants du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Citons en quelques-uns :

Le Menuet.
La Chanson de Jeanneton, extraits du « *Bourgeois Gentilhomme* », *Lully.*
Gais pastoureaux, extraits du « *Roi Arthur* ». *Purcell*
Chantons sur la musette.
Accourez, habitants des bois, extraits de « *Hippolyte et Aricie* ».
Paix favorable, Paix adorable, extraits de « *Dardanus* ».
Clair flambeau du monde, extraits des « *Indes Galantes* », *Rameau.*
Chanson du papillon (pour les filles), extraits des « *Fêtes vénitiennes* », *Campra.*
Si les doux accords de ma lyre.

J'ai perdu mon Eurydice, extraits d'« *Orphée* ».
Que d'attraits, que de majesté, extraits d'« *Iphygenie* », Glück.
Chant de Victoire, extraits de « *Judas Macchabée* », Haendel.
Air de Colette ; Venez danser sous les ormeaux, extraits du « *Devin de Village* », *Rousseau.*
Air de Momus, extraits du « *Défi de Phaebus et Pan* », Bach.
Sérénade de Don Juan, extraits de « *Don Juan* », Mozart.
Nuit et Jour se fatiguer, extraits de « *Don Juan* », Mozart.
O claires clochettes.
Chœur des esclaves.
Air de l'Oiseleur, extraits de « *La Flûte enchantée* », Mozart.
A Madame la Comtesse.
Son excellence aime la danse, extraits des « *Noces de Figaro* », *Mozart.*
Thème de l'Ode de joie, extraits de la 9e Symphonie.
Lied de Mai.
Mon joli moulin, Beethoven.

Cette liste reste incomplète ; nous ne saurions trop recommander la lecture d'autres partitions ; le choix de nouveaux extraits accessibles aux élèves :

— Une sélection de ces pages de maître a été réalisée par les auteurs de nos divers manuels de solfège. Nous les trouverons aussi dans les recueils suivants :

Anthologie classique, P. Duvauchelle (Ed. Salabert).
Pour chanter (livre II), B. Forest (Ed. Salabert).

— Nous accorderons, d'autre part, une large place aux chants populaires français et étrangers, à une ou plusieurs voix : Le chant polyphonique apporte un complément indispensable à la formation musicale de nos élèves ; son rôle s'avère très précieux dans les classes privées de piano.

— Ces chants populaires compléteront parfois le cours du professeur de géographie (programme : Europe moins la France) ou de langues vivantes. Certains recueils proposent le texte original accompagné d'une traduction. Dans ce cas, notre collègue expliquera, au préalable, le texte choisi.

— Les recueils suivants nous apporteront aussi une aide précieuse :

Chantons les vieilles chansons d'Europe, P. Arma (Ed. Ouvrières).
Chœurs à 2 voix (50 harmonisations), G. Favre (Ed. Durand).
Chansons du Perce-neige, J. Rollin (Ed. Durand).
Pour chanter (livre II), B. Forest (Ed. Salabert).

— La révision des mélodies médiévales étudiées en 5e illustrera, de temps à autre, le cours d'histoire. Quelques possibilités de rapprochement subsistent encore avec le programme français : Consultons la liste des ouvrages classiques étudiés en 4e (Le Bourgeois Gentilhomme, Le Cid, Esther, etc...).

Le souci de coordination entre les différentes disciplines, le respect du programme officiel obligent chacun de nous à doser soigneusement la part qu'il doit faire aux exercices de solfège, d'audition et de chant, présentés ci-dessus. Leur choix, adapté au niveau, au caractère différents de nos classes parallèles renouvellera notre cours, et nous évitera de céder à la routine qui ôte toute vie, toute spontanéité au déroulement de notre leçon.

HARMONIE

(Suite de la page 6//02)

Texte à réaliser



LE CHANT CHORAL à SAINT-ÉTIENNE

Pour la 2e année, les chorales des lycées et écoles normales de Saint-Etienne se sont rencontrées au mois de mai, en un concert public.

Nous avions cherché ensemble l'an dernier comment intéresser nos élèves à la chorale, augmenter le recrutement et faire connaître ce travail tant sur le plan des établissements que de la ville.

Le 1er essai, bien que modeste, fut très intéressant. Quatre chorales s'étaient rencontrées, très différentes :

- *l'Ecole Normale de garçons,*
- *l'Ecole Normale de filles,*
- *deux chorales de lycées de filles.*

Chaque chorale présenta son programme, avec des moyens très divers : petit groupe d'élèves de 6e-5e ; jeunes gens de l'Ecole Normale ; importante chorale de filles de l'Ecole Normale, chorale de lycée comprenant 25 jeunes filles et... 2 garçons à cause des classes terminales mixtes dans un établissement de jeunes filles.

Il y eut enfin l'exécution de deux chœurs à voix mixtes rassemblant les quatre chorales, un chant de marche et un choral de J.-S. BACH. Ces chœurs avaient été préparés par chaque chorale séparément et rapidement mis en place en une seule répétition précédant le concert. Nos élèves eurent ainsi la joie de former spontanément une grande chorale mixte de 140 participants et ce fut pour eux tous une découverte qu'ils n'ont pu oublier.

Cette année, chacun attendait « la suite ». Sept chorales se présentèrent, et détail révélateur, les quatre de l'an dernier avaient vu leurs effectifs augmenter de façon très sensible : ex : de 35 à 55 chez les garçons de l'Ecole Normale ; de 25 à 52 pour une chorale de lycée.

Ce sont 350 choristes qui se réunirent ainsi le 29 mai. L'inégalité accrue entre le nombre des garçons et celui des filles nous obligea à modifier la formule des chœurs communs. Il y eut un chœur à voix égales, « La Petite Fille Sage » en hommage à Francis POULENC, et un chœur de HAENDEL à voix mixtes groupant avec les garçons une partie seulement des chorales féminines.

Cette année encore, l'expérience se révèle très encourageante. Plusieurs objectifs ont été atteints :

- *donner un but au travail de chaque chorale,*
- *faire rencontrer des élèves de plusieurs établissements, les faire s'écouter mutuellement, constater qu'ailleurs aussi on travaille,*
- *par le rassemblement final, donner à ces élèves l'expérience d'un grand ensemble choral.*

Ajoutons l'intérêt d'une rencontre, et d'un travail commun entre professeurs. On pourra peut-être envisager l'an prochain un accompagnement instrumental.

Nous comptons bien que cette expérience continuera à St-Etienne car elle marque le réveil du chant scolaire dans cette ville. Nous savons qu'à la suite du 1er essai de 1962, un concert analogue a eu lieu à Rennes en 1963 le même jour qu'à St-Etienne ! et nous pensons que dans de nombreuses villes de France cela est tout à fait réalisable. Il suffit de quelques démarches pour l'organisation même du concert. Si des collègues désiraient d'autres renseignements sur la façon de s'y prendre (droits d'auteur, entrées, impôts, etc...) je suis à leur disposition pour les leur communiquer.

M.-J. RULLIERE,
Lycée H. d'Urfé de Saint-Etienne.

Musettes et Cornemuses

par Jean Maillard

ECOSSE (31).

Le pibroch ne peut pas être étudié d'après la seule tradition écrite : il est, en effet, impossible de mentionner sur une partition toutes les subtilités possibles. Les mêmes groupes de notes peuvent varier d'un exécutant à l'autre, d'une copie à une autre, leur interprétation n'ayant aucun rapport avec les versions écrites qui ne sauraient fixer que le jeu d'un seul exécutant en un temps et un lieu donnés ; de là les nombreuses controverses, même entre spécialistes. Les joueurs de pibroch sont d'ailleurs de moins en moins nombreux, les pipers se cantonnant généralement dans le genre de la *Ceol beag*. Fort opportunément, la *Piobaireachd Society* de Glasgow s'efforce de maintenir la tradition en assurant la formation des jeunes les mieux doués, et en assurant l'édition des meilleurs manuscrits.

Dans le pibroch, les groupes de notes portent des noms particuliers. Le lecteur a pu le constater sur le bref exemple donné dans notre numéro précédent. Citons en complément une pièce célèbre telle la *Lamentation pour Finlay* (*Cumha Fhionnlaigh*) datant du XVIIIe siècle et conservée dans un manuscrit du début du siècle dernier. Ce *Mac Donald's Manuscript* nous fournit une leçon en groupes de mots : *hiemăan chiedre, haotro chihio, hiharin chedari, chedari dilidi,* etc... Ce qui correspond en propres notes à :

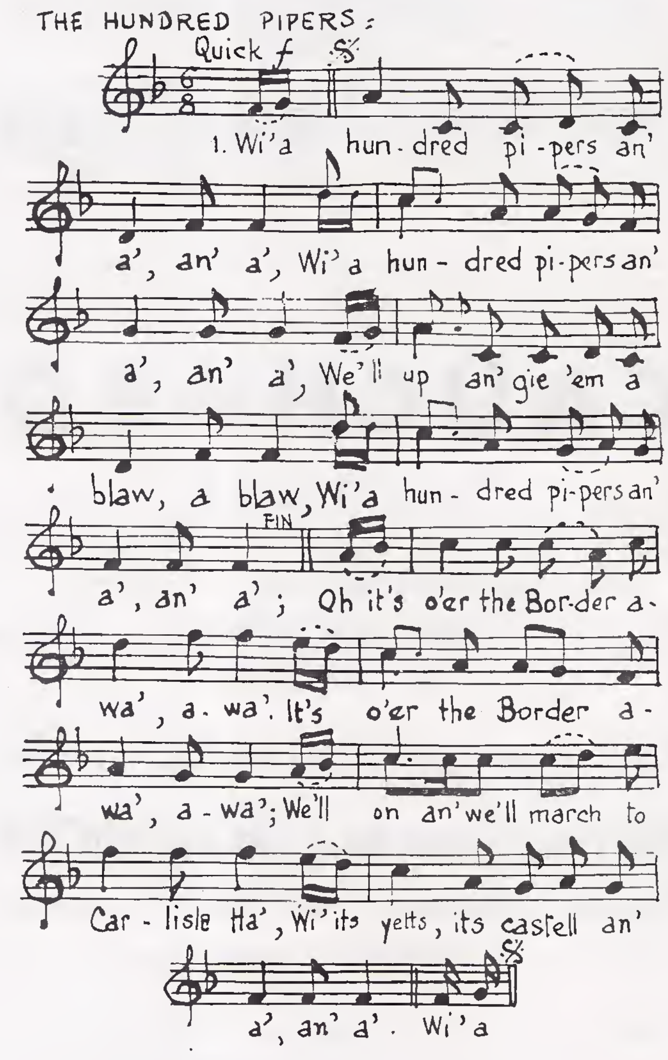


« Quelle langue étrange que cet écossais ! » eût dit M. Jourdain. Il ne s'agit en réalité que d'un canevas de mots arrangé sur le nom gaélique des notes : sol 3 (*em*), la 3 (*en*), si (*o*), do 4 (*o*), ré (*a, da* ou *ba* suivant l'euphonie), mi (*é* ou *dé*), fa (*vé* ou *thé*), sol (*di* ou *vi*), la (*i*). Avec le sol aigu en note d'agrément, cette échelle deviendrait : sol 3 (*him*), la 3 (*hin*), si 3 (*hio*), do 4 (*ho*), etc... Avec le mi aigu en note d'agrément, nous lirions : sol 3 (*em*), la 3 (*en*), si 3 (*eo*), etc... Avec le ré aigu comme note d'agrément : sol 3 (*dam*), la 3 (*dan*), si 3 (*to*), etc... Ainsi, ces syllabes permettaient de « dire » un morceau, et nombreux sont les pibroch transmis de maître à élève sans jamais avoir été notés. Il existait naguère différentes écoles de *piping* qui possédaient chacune leur méthode de transmission ou d'exécution, dite *Canntaireachd :* façon d'interpréter, de chanter.

La première partie d'un pibroch porte le nom de *Urlar* qui peut se rendre par l'anglais *ground*, encore que ce mot soit souvent synonyme de *basse obstinée* ; en l'occurrence, il serait préférable de traduire par *thème donné*. C'est sur lui que sont fondés les mouvements à variations qui suivent, et qui portent chacun un nom particulier : *dithis, taorluath, crunluath* et qui sont chacun dotés ou non de *doubles*.

On constate que la *Ceol Mor* (*Piobaireachd*) est donc un sujet très spécialisé, dont l'histoire est ancienne, ce qui motive la réticence des Ecossais à risquer de la livrer en pâture aux oreilles profanes : en Ecosse comme en Arcadie, Apollon est le dieu qui fuit les foules ignorantes !

L'accompagnement du bagpipe dans les bandes militaires est assuré par les tambours réglementaires. L'effectif des exécutants est variable (à ma connaissance) et peut s'établir comme suit : douze *pipers* dont le *pipe-major ;* deux petits tambours militaires ; deux grands tambours militaires, une grosse caisse plus six *bugles* (clairons de petite taille) pour les sonneries. Ces sonneries ne sont jamais confiées au bagpipe ; elles sont souvent solennelles — le couvre-feu, par exemple — et la batterie y joue un rôle important. *Scotland the brave* et *The hundred pipers* comptent parmi les défilés les plus illustres. Nous donnons ici, dans sa version chantée, sur un texte de Lady Nairne, la seconde de ces marches, qui est un hommage aux sonneurs qui menèrent les clans par delà la frontière, jusque Carlisle, à l'époque de Charles 1er :



2. *Oh ! our sodger lads look'd braw, look'd braw,*
Wi'their tartans, kilts, an' a', an' a'
Wi'their bonnets, an'feathers, an'glitt'ring gear,
An'pibrochs souding sweet an'clear.
Will they a' return to their ain dear glen ?
Will they a' return — our Hieland men ?
Second-sighted Sandy look'd fu'wae,
And mothers grat when they march'd awa'.
(Au refrain)

3. *Oh wha is foremaist o'a', o'a'?*
Oh wha does follow the blaw, the blaw?
Bonnie Charlie, the king o'us a', hurra!
Wi'his hundred pipers an'a', an'a'!
His bonnet an' feather he's wavin'high!
His prancing steed maist seems to fly!
The nor'wind plays wi'his curly hair,
While the pipers blow in an unco flare!
(Au refrain)

4. *The Esk was swollen, sae red, sae deep;*
But souther to souther the brave lads keep;
Twa thousand swam awer to fell English ground,
An'danc'd themselves dry to the pibroch's sound.
Dumfounder'd, the English saw, they saw!
Dumfounder'd they a'ran awa', awa'
Frae the hundred pipers an'a, an'a'! (32).
(Au refrain)

Il existe ou existait en Ecosse d'autres types de cornemuses, moins répandus que celui que nous venons de présenter. Les instruments disparus sont :

— la *hybrid uillean-pipe*, dérivée de l'*uillean-pipe* d'Irlande. C'est à elle que fait vraisemblablement allusion Shakespeare dans *Le Marchand de Venise*, en la nommant *wollen-pipe*. C'est une musette ;

— la *Lowland-pipe*, musette à trois bourdons (deux ténors et un basse) tournés dans un seul bloc ;

— la *Northumbrian halflong-pipe*, musette à trois bourdons sonnant basse (la 2), baryton (mi 3), ténor (la 3), et pratiquement disparue de nos jours.

On trouve encore aujourd'hui la *small-pipe*, dont les premiers modèles connus datent du XVIIIe siècle. Il n'existe pas de type défini de cet instrument rare, rejeton des musettes françaises des XVIIe-XVIIIe siècles. Certaines sont alimentées en air par le souffle, mais ce sont très généralement des musettes à soufflet. Certains modèles anciens comportent un *chanter* double et trois bourdons. De nos jours, le type le plus évolué est celui réalisé par un virtuose, W.A. Cocks ; cet instrument comporte un chalumeau à sept clefs et quatre bourdons parallèles fixés dans le même embout. Ces bourdons peuvent s'arrêter de sonner à volonté. Ils donnent tonique, dominante et octave du ton de la, plus le sol dièse.

ITALIE.

La *zampogna* est l'instrument traditionnel des bergers d'Italie. Elle consiste généralement en une peau entière de chèvre ou de mouton dans laquelle sont ligaturés deux embouts. Au plus important sont fixés les tuyaux sonores, en principe au nombre de quatre. Deux d'entre eux sont des chalumeaux ; le plus petit correspond à la main droite et porte le nom de *canto* (taille : 0 m. 40 env.) ; sa tessiture est d'une sixte, du mi 3 au do 4. Le chalumeau de la main gauche — de 0 m. 70 env. — est appelé *trombone*, et donne une quinte, du fa 2 au do 3. Un renflement avant le pavillon est perforé en divers points : les orifices ont pour but d'épurer le son. Les bourdons sonnent fa 2 (celui appelé *quarta*) et do 3 (le *fasetto*).

Comparable à la bombarde bretonne, le *piffaro* (ou *ciaramella*, ou encore *cornamusina*) est un hautbois rustique auquel est dévolu le rôle mélodique essentiel.

Ce couple sympathique de *zampognari* (35 - Voir ci-contre) a inspiré de nombreux maîtres, ainsi que nous l'avons noté dans la partie historique (33). Ce sont généralement des bergers ou des pauvres qui, durant la *Novena* (Avent) et les Fêtes de Noël, descendent des Abbruzzes vers les grandes villes. Ils sonnent dans les églises, dans les chappelles devant les crèches ou les statues de la Madone (34), voire chez des particuliers qui les gratifient d'une généreuse obole : n'est-ce point là une façon noble de mendier ?

La *Symphonie pastorale* du *Messie* de Haendel est intitulée *Piva* sur le manuscrit : c'est le nom donné à la zampogna dans le Nord de l'Italie. C'est encore le nom d'une danse rapide, caractéristique de l'instrument. En Sicile, la zampogna prend les noms de *chiaramedda* ou *cornamusa*.

Au XVIIIe siècle, le Duc de Braschane avait apporté de



sérieuses modifications à la zampogna : il avait allongé le grand chalumeau, en lui donnant une curieuse forme d'S, pour la commodité de l'exécutant. Un soufflet faisait de cet instrument une musette qui était dénommée *sourdeline*. Munie de clefs, la sourdeline pouvait jouer toute l'échelle chromatique du do 2 au sol 3. Trois bourdons sonnaient sol 2 et do 3 (deux fois). La sourdeline n'est plus en usage de nos jours. Mais certaines cornemuses siciliennes encore d'un rare usage possèdent également un impressionnant chalumeau qui dépasse parfois 1 m. 20 de longueur.

---

(31) Cf. *L'Education Musicale* XIX (1963), 42.

(32) Traduction libre : *Refrain* : Nous sommes une centaine de sonneurs (*bis*) : Nous nous lèverons tous et nous sonnerons ! Nous sommes une centaine de sonneurs. 1. Oh ! Nous franchirons tous la frontière (*bis*) et nous marcherons sur Carliste aux fortes portes, au fort-château. Nous sommes une centaine de sonneurs, nous nous lèverons tous et nous sonneront ! Nous sommes une centaine de sonneurs (*Au refrain*). 2. Oh ! Nos jeunes soldats étaient pimpants avec leurs tartans, leurs kilts, leurs bonnets empanachés, leur riche uniforme ; leur pibrochs sonnant haut et clair, reviendront-ils, nos Highlanders ? Sandy, le fusilier, était grave, et les mères pleuraient en les voyant partir (*Au refrain*). 3. Oh ! Qui donc est là, en avant-garde ? Qui donc est là, courant dans le vent ? C'est Bonnie Charles, notre Roi, Hurrah ! Avec cent sonneurs de cornemuse ! Son bonnet et son panache ondoient au vent ; son fringant coursier semble voler, le vent du nord ébouriffe ses cheveux bouclés cependant que les pipers sonnent merveilleusement (*Au Refrain*). 4. L'Esk débordait, rouge et profonde, mais cap au sud, les braves ont continué. Deux mille ont traversé le fleuve frontière à la nage et se sont séchés en dansant au son du bagpipe. Etonnés furent les anglais en voyant les cent pipers : Etonnés, ils fuient en déroute ! (*Au refrain*).

(33) *L'Education Musicale*, n° 97, page 12.

(34) Cf. *Encyclopédie Fasquelle*, III, 931.

(35) Pris en dictée d'après un intéressant enregistrement que m'a aimablement communiqué Mme Dominique Machuel.

L'Education Musicale au Cours Elémentaire, 1ère année

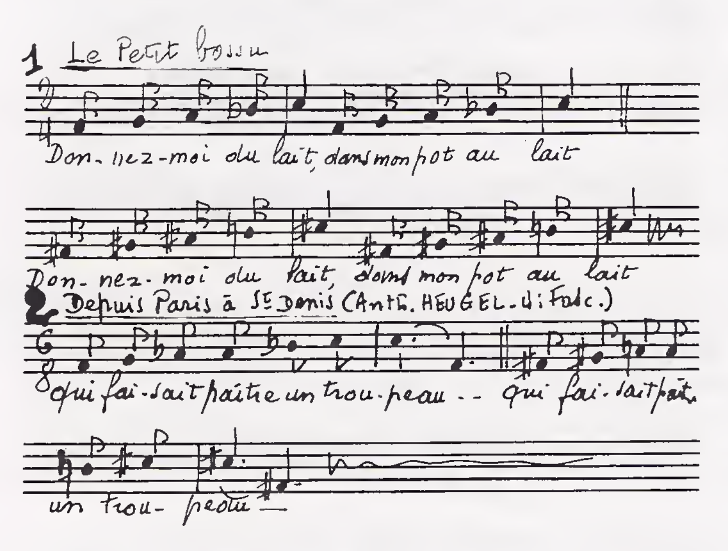
par Mme J. REVEL

Professeur d'Education Musicale aux Ecoles de la Ville de Paris

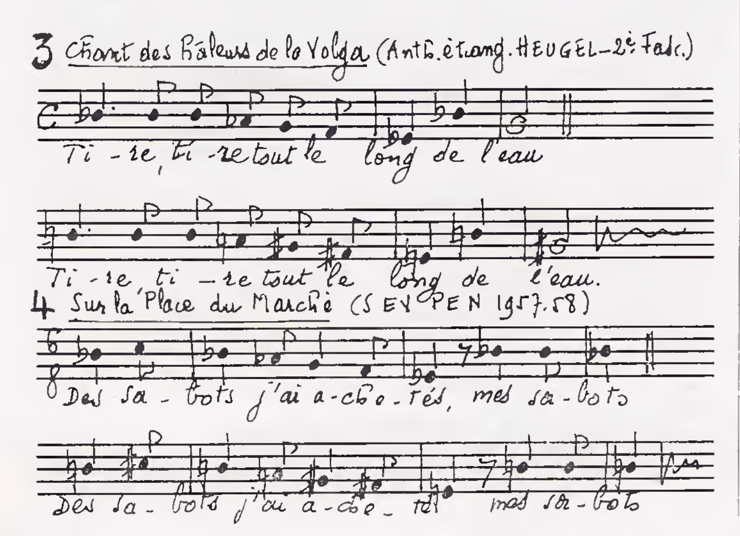
CULTURE VOCALE

Les exercices de pose de voix, durant ce second trimestre, auront pour objet l'exécution du « saut » de quinte, si souvent rencontré dans les chansons populaires. Comme pour l'étude précédente des tierces et des quartes, nous garderons la même progression (*E.M. février, avril et octobre 1963*).

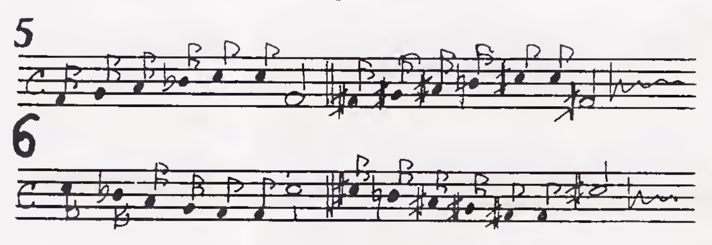
1°) Exécution d'une formule, extraite d'un chant, présentant cet intervalle en quelque sorte « préparé » par les sons-conjoints le constituant ; commençons par l'étude de la quinte descendante pour les raisons déjà exposées ici (*E.M. avril 1963*),



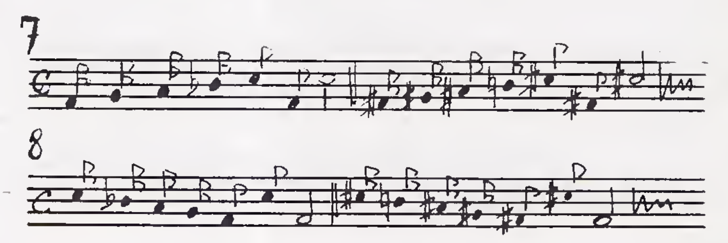
puis ascendante ;



2°) Etude d'un vocalise préparant, elle aussi, cet intervalle par un mouvement conjoint ;



3°) Transformation de ces deux vocalises tendant à une exécution directe de cet intervalle de quinte.

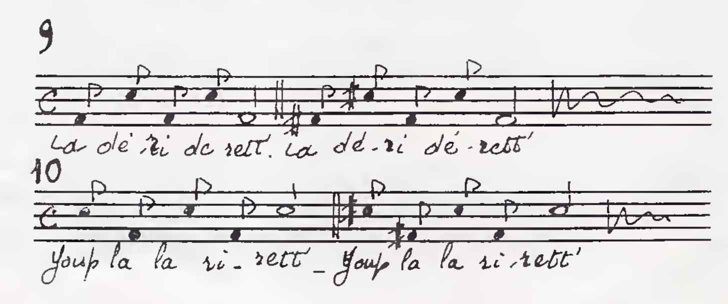


Pour en renouveler la couleur, nous pourrions faire exécuter ces vocalises sur des paroles empruntées à des chants, dont elles constituent soit une période fixe, soit le refrain même : ainsi

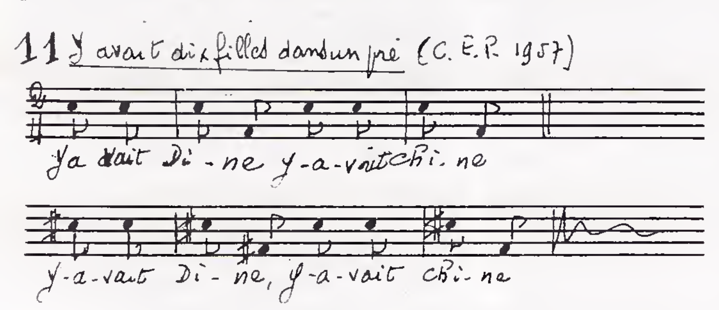
— *Tra la la déri derett'* : (*La bergère et le monsieur* - Anthologie Heugel 3e fascicule).
— *Lan dera déri déré :* (*Sur le pont de Tréguier* - Anthologie Heugel 2e fascicule).
— *Youp la la rirett' au gué :* (*Les gorets* - Anthologie Heugel 1er fascicule).
— *Fa déri déri déra :* (*Le petit moulin* - Anthologie Heugel 6e fascicule).
— *La verdon la verdon dain' :* (*L'âne du bonhomme* - Education permanente, cahier n° 4).
— *Et ron petit patapon :* (*Il était une bergère*).

Le folklore français constitue une véritable « mine » de formules de ce genre, nous permettant de varier l'aspect d'un exercice, de lui donner vie, enfin de le rendre attrayant : les enfants, très vite, verront là une sorte de jeu :

4°) Exécution directe de l'intervalle de quinte ;



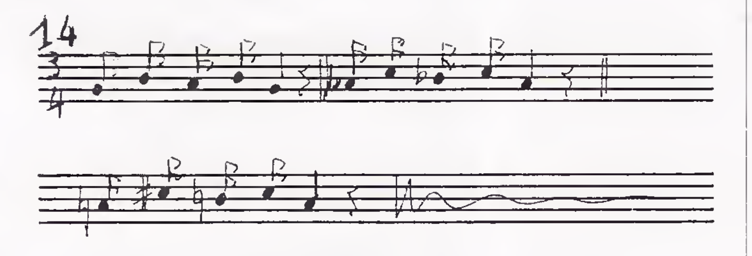
5°) Enfin, un passage de chant, présentant cette difficulté, peut en être détaché et travaillé en tant que formule.



Nous pourrions, grâce encore à quelques chants, effectuer une révision des acquisitions vocales, à savoir tierces, quartes et quintes : le travail de pose de la voix, et son assouplissement se trouveraient réunis dans cette étude :



Pour compléter notre travail de culture vocale, au cours de ce second trimestre, proposons un court exercice d'agilité sur trois sons :



Ici encore nous pourrions emprunter à des chansons les paroles sur lesquelles nous ferons chanter cet exercice : *la-y-tou-la-la* — *Ti-re-lire-lo* — *li-la-li-la-la* — *la-la-lé-rou-la.*

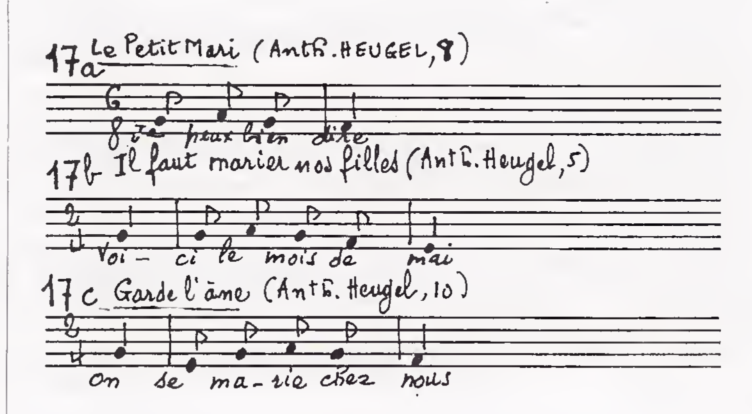
Tous les exercices, vocalises et fragments de chansons seront exécutés selon l'habitude, débutant dans un registre médium, élevé progressivement par mouvement chromatique (jusqu'au *fa 4*) puis abaissé par mouvement contraire jusqu'au *do 3*, les voix restant douces, fines et homogènes, et l'articulation très soignée.

CULTURE AUDITIVE

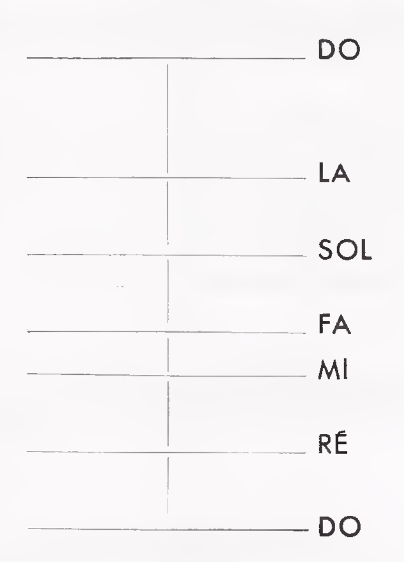
L'acquisition, au cours du trimestre précédent, du son *do 4* va nous conduire logiquement à l'exécution de l'octave *do 3 do 4*.



Pour mieux imprimer dans la mémoire des enfants le son *la*, dont nous abordons maintenant l'étude, nous userons encore de formules empruntées à des chants, que nous transposerons en *ut majeur*.

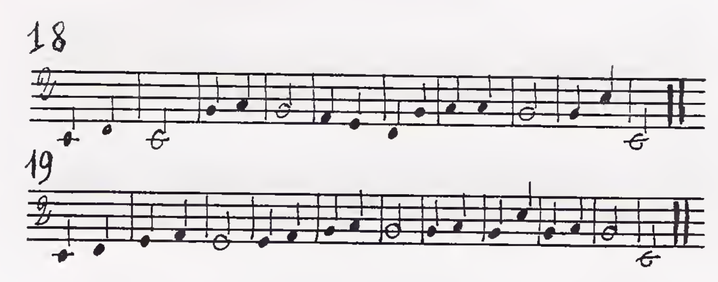


Selon l'habitude, la formule choisie est exécutée d'abord avec paroles, puis en remplaçant chaque syllabe par un nombre : les sons ainsi identifiés sont comparés entre eux. L'un d'eux est nouveau, c'est le *la*, que nous aurons soin de représenter immédiatement sur le graphique, soulignant sa place par rapport au *sol* et au *do 4*.



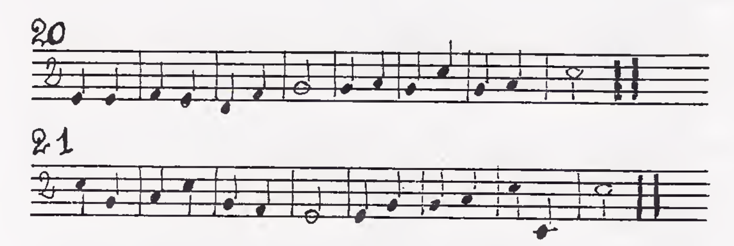
La formule est chantée sur le graphique puis est écrite et exécutée sur portée (en en conservant le rythme propre, mais sans notation des durées).

Les exercices de solfège utiliseront dès lors cette dernière acquisition, après étude sur le graphique.

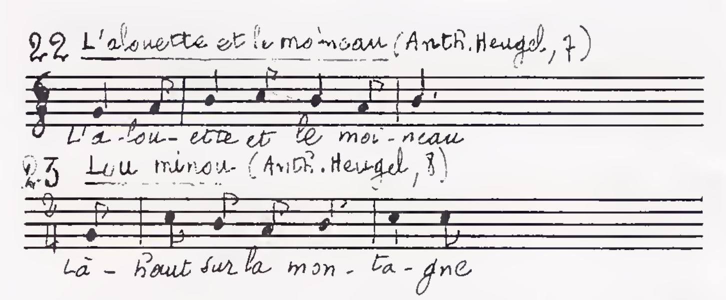


Réservant pour plus tard l'étude des intervalles qui résultent de la connaissance du son *la* (tierce *fa-la*, quarte *mi-la*, etc...) nous nous contenterons, pour l'instant, d'une exécution de ce son par mouvement conjoint ascendant venant du *sol*.

Toutefois, après quelques leçons consacrées au travail du « *la* », selon ce procédé, nous pourrions aborder la tierce ascendante *la-do 4*, ces deux sons étant maintenant bien connus des enfants.



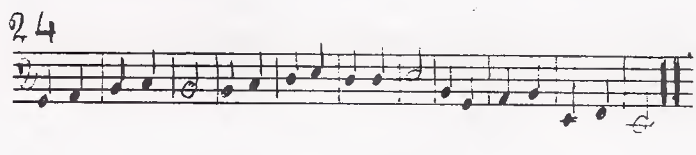
Enfin, l'étude du son « *si* » achèvera le travail d'intonation de ce second trimestre. Ayons recours encore à quelques chansons.



La formule choisie est travaillée selon l'habitude ; ensuite comparaison entre les sons qui la composent, représentation du nouveau son sur le graphique (attirer l'attention des enfants sur sa proximité du son *do 4*).

L'Exécution de la formule sur ce graphique, puis sur la portée.

Les exercices de solfège utiliseront, dès lors, tous les sons de la série *do 3 do 4*.





Etant donné l'importance du programme de culture auditive, pour ce second trimestre, il serait raisonnable de n'envisager dans le domaine métrique et durées, que de rares acquisitions.

L'automatisme de la mesure à deux temps étant établi, nous pouvons abandonner, pour les battues des temps, le geste double dont nous avons usé jusqu'ici, pour ne plus utiliser que le bras droit, normalement.

Par ailleurs, pour rendre familière aux enfants la mesure à trois temps, nous leur ferons exécuter des chants à temps ternaire bien marqué, tandis que, simultanément, ils battront cette nouvelle mesure.

Ainsi la valse :

— *Le petit moulin :* (Anthologie Heugel 6).

et les bourrées :

— *Chanson de la laine :* (Anthologie Heugel 10).

— *La bourrée d'Auvergne :* (Anthologie Heugel 10).

— *Moi, j'ai cinq sous :* (Anthologie Heugel 10).

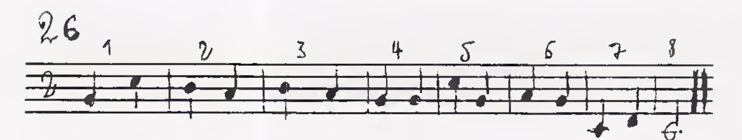
— *Prends garde au loup :* (Anthologie Heugel 10) pourraient être utilisées pour ce genre d'exercice qui trouverait sa place en fin de trimestre.

Enfin, pour ponctuer la phrase musicale, pour l'aérer, il va nous falloir aborder la notion du silence.

Commençons par le *soupir*, qui ne présentera pratiquement aucune difficulté, placé sur un temps faible.

Nous pourrions procéder comme suit :

1°) Travail d'un exercice de solfège à « carrure » bien affirmée et contenant des notes répétées ;



2°) Exécution, par le professeur, de ce même exercice auquel il apporte le changement suivant : suppression du second *sol* dans la 4e mesure. Chaque mesure ayant été numérotée au tableau, les enfants découvrent rapidement le son manquant. « *Le deuxième temps de la 4e mesure est, en quelque sorte, « vide » de son ; il y a donc silence. Il y a, en musique une écriture du silence, comme il y a une écriture, une représentation des sons. Puisqu'il y a silence, arrêt pendant un temps, nous écrivons le signe qui représente cet arrêt : c'est le soupir* ». Nous pourrions, à propos du soupir ainsi placé sur un temps faible, faire ressortir l'analogie existant entre la phrase, parlée ou écrite, à laquelle la virgule apporte un léger répit, permettant par là le développement d'une incidente, et la phrase musicale dans laquelle le soupir, ainsi placé, joue le même rôle. Toutes deux sont ordonnées selon la même organisation, que deux exemples bien choisis feront vite comprendre ;

3°) Nouvelle exécution par les élèves, du solfège ainsi modifié.

CHANTS

— *Le petit moulin* - (Anthologie Heugel 6).
— *Le bal des souris* - (Anthologie Heugel 1).
— *La chèvre et le loup* - (Anthologie Heugel 8).
— *Les noces de la puce* - (Anthologie Heugel 9).
— *La courte paille* - (Anthologie Heugel 2).
— *La fille à la rivière* - (SEVPEN 1962-63).
— *Où vas-tu belle fillette* - (SEVPEN 1962-63).
— *Ah ! dites moi* - (SEVPEN 1958-59).
— *Le petit mari* - (Anthologie Heugel 8).
— *Prends garde au loup* - (Anthologie Heugel 10).
— *Moi j'ai cinq sous* - (Anthologie Heugel 10).
— *La bourrée d'Auvergne* - (Anthologie Heugel 10).

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Dans son inestimable collection musicologique ARCHIV PRODUKTION, sous le titre *« Haute Renaissance, XVIe siècle »* a groupé autour de ceux qui portèrent l'école vénitienne à son sommet, A. et G. GABRIELLI, un ensemble de noms qui, tour à tour et avec des talents divers, illustrèrent l'époque : MASCHERA, VIADANA, MASSAINA, *Canzones, Ricercare, Sonate* groupant de 3 à 16 instruments émerveillent par leur vie, leur délicatesse, la variété de leurs timbres, la fraîcheur des thèmes. Je conseille vivement à ceux qui délaissent ce genre de musique de s'abandonner pour une fois. Malgré les trois siècles qui nous séparent de ces œuvres et qui ont habitué peu à peu nos oreilles à une profusion sonore s'exerçant dans toutes les dimensions, ils goûteront la saveur artistique de ces pages, le charme prenant de cette musique et s'ils connaissent Venise, que leur imagination revive ce qu'ils ont vu pendant qu'ils entendront. Inutile de vanter la qualité technique de ce disque, comme toujours chez cette marque, il est parfait (1).

Je fais de semblables remarques pour le premier disque ouvrant ce paragraphe consacré à la musique religieuse. Celui-ci, un joyau, se trouve chez une autre marque s'imposant à l'attention pour la valeur artistique de ses productions : VALOIS. J'ai écouté plusieurs fois ce disque tant j'y ai pris plaisir. Il illustre OCKEGHEM avec deux *Messes : « Ma maistresse »* et *« Quarti toni mi-mi »* pour soprano, haute contre, ténor et basse avec une participation instrumentale groupant cors anglais, flûtes à bec ténor et basse, flûte et flûte à bec soprano, gambe, violoncelle, luth, petite harpe. La première messe comprend seulement Kyrie et Gloria, elle possède comme cantus-firmus une des chansons d'Ockeghem, on en trouve le ténor dans le Kyrie et le superius dans le Gloria, le contrepoint y est d'une remarquable aisance. La seconde messe Quarti toni ou mi-mi, allusion à la coutume de la solmisation se compose des cinq éléments du commun de la messe, soit Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei Chaque pièce débute par une quinte descendante *mi-la*. C'est le seul élément thématique que recèle la composition qui, par ailleurs, très libre de développement, mélange système modal, grégorien, imitation et faux-bourdon. Les quatre voix, très belles et très pures, chantent avec un sens artistique profond ; l'enregistrement, restitue avec une parfaite fidélité l'interprétation vocale et instrumentale. Bravo ! (2).

Quatre *Cantates* de J.-S. BACH se partagent deux disques ERATO. Sur l'un figurent celles pour le *1er Jour de Noël* et pour le *16e Dimanche après la Trinité*. Le morceau initial de la première n'est autre que l'ouverture de la 4e Suite. Bach y a, d'une part, adjoint à l'orchestre 2 flûtes et 1 basson et, d'autre part, surajouté un chœur à 4 voix. Pour votre jouissance artistique et votre édification, écoutez cette page, puis lisez la partition de la Suite et écoutez de nouveau. Vous irez de surprise en surprise en constatant la prodigieuse aisance du maître qui d'une pièce instrumentale au demeurant fort belle, construit un ensemble d'une joie irrésistible et étourdissante. Quel enseignement pour des apprentis compositeurs ! La seconde Cantate, pour le 16e Dimanche après la Trinite, illustre en fait, l'évangile du 15e Dimanche après la Pentecôte : le convoi funèbre et la résurrection du fils de la veuve de Naïm. Voilà qui explique le caractère étrange du morceau initial dont le chœur chante simplement et par interventions séparées la première strophe du cantique. Le rôle prépondérant est réservé à l'orchestre, il brosse un tableau suggestif : glas funèbre en pizzicati aux cordes, clochettes des prés, etc... Spitta dit : *« C'est là un tableau musical qui se compose, en quelque sorte, de sons de cloches et des parfums des fleurs et respire la poésie des cimetières aux jours du printemps »*. (3).

Le second disque (4) offre les *Cantates* pour le *Dimanche des Rameaux* et pour la *Fête de l'Ascension*. La première, curieusement construite, s'ouvre sur un ensemble instrumental auquel s'enchaîne le chœur initial *« Roi des Cieux »*. Une joie solennelle et contenue salue l'entrée de Jésus à Jérusalem. Le symbolisme du maître s'y manifeste : succession de valeurs pointées et valeurs brèves, valeurs brèves liées par deux dans l'air pour ténor : *« Jésus laisse-moi te suivre dans le bonheur et le malheur »*. Le chœur final rejoint dans sa construction et son expression le début de la cantate. Quant à la seconde cantate, je la recommande pour son instrumentation, entre autres choses magnifiques.

De J.-CHRETIEN BACH, retenez une admirable composition chez HARMONIA MUNDI, avec une interprétation parfaite, une gravure digne d'éloges ; il s'agit du 2e Psaume des vêpres du dimanche : *Confitebor tibi Domine* que le musicien a coulé dans le moule de la cantate, pour soli, chœur et orchestre. L'enregistrement a été réalisé en l'abbaye bénédictine d'Einsiedeln, en Suisse. Là où justement les compositions sacrées du plus jeune fils de Jean-Sébastien furent connues et appréciés (5).

C'est par MONTEVERDE qu'il m'est donné d'ouvrir le paragraphe de musique vocale profane. Sous le titre *« Airs et Madrigaux »*, l'éditeur offre à la convoitise du discophile un ensemble de pièces fort significatives d'un style et qui, plus peut-être que d'autres compositions du musicien, marque un art de précurseur. La première face comporte 6 pages extraites d'un recueil de morceaux choisis : *« Scherzi Musicali in stila recitativo »*, recueil publié en 1632, soit 45 ans après le 1er Livre de Madrigaux ! au cours de ce temps, l'évolution de Monteverde fut constante et s'exerça dans les directions que l'on sait. On ne pouvait mieux faire pour montrer un moment de cette évolution que de réunir quelques œuvres marquées de l'influence de la chanson française mesurée. Le disque retient aussi trois *Airs* extraits du 9e Livre et la célèbre *Lettre amoureuse*. C'est à la BOITE A MUSIQUE dont le choix de ses sujets de gravure est toujours sûr et éclectique que vous trouverez ce très précieux disque (6).

Un *Madrigal*, une *Cantate pour voix de basse, Quatre Canons* fort divertissants et une *Cantate pour 4 voix de femmes* frisant de près le genre de l'opéra, tout cela du même auteur : CALDARA forme un disque excellent à tous points de vue chez CYGNUS. La Cantate pour voix de femmes *« Il giuoco del quadriglio » - « Le jeu du quadrille »* met en rivalité 4 joueuses de cartes aux caractères et tempéraments très différents que le musicien a campé avec verve et virtuosité. Vous vous divertirez avec cette musique pleine de vie et de charme sachant ménager, doser effets et oppositions Caldara qui écrivit beaucoup et dans tous les genres ne manque certes pas d'inspiration ni de métier, il a de la force et du sens expressif ; ses qualités attirèrent l'attention de Haydn et de Mozart ce que vous constaterez en écoutant par exemple la Cantate pour voix de basse et celle pour voix de femmes. Retenez donc ce disque, il a sa place dans une discothèque harmonieusement constituée d'autant que l'interprétation est remarquable par les solistes, les chœurs et l'orchestre de la Société de Chambre de Lugano dirigés par Edwin Loehrer (7).

Les admirables et immatérielles musiques que sont les *Amours du Poète* de SCHUMANN et les 12 *Mélodies* de DUPARC existent avec des interprétations émouvantes, infiniment sensibles chez VALOIS et PHILIPS. B. Kruysen, baryton, et J.-Ch. Richard donnent les *Amours du Poète* ainsi que *Blondel's Lied, Lorelei, Der Arme Peter* de l'op. 53 *Romances et Ballades* chez VALOIS (8). G. Souzay, accompagné par D. Baldwin, chante DUPARC chez PHILIPS, collection des Tré-

sors Classiques (9) ; si vous désirez entendre de belles choses, prenez ces deux disques.

En musique instrumentale, deux enregistrements illustrent l'orgue. Un choix de pièces couvrant trois siècles, du XVI[e] au XVIII[e], avec des auteurs d'Italie, Allemagne, Angleterre et France, des instruments d'époque forment un ensemble d'une utilité évidente et une documentation de premier ordre ; ce disque TELEFUNKEN s'accompagne d'une très intéressante plaquette donnant la constitution des instruments ainsi que leurs reproductions photographiques (10).

Vous ne manquerez pas, non plus, le second disque parce qu'il est une production HARMONIA MUNDI et qu'il présente un grand maître de l'orgue et du clavecin français, CL. D'AQUIN dont M. Chapuis interprète des *Noëls* sur l'orgue Silbermann de Marmoutier. A propos de cet instrument, je rappelle qu'il est décrit en détail dans le n° 25 de « Musique de Tous les Temps », collection « Orgues historiques » chez HARMONIA MUNDI et dont il a déjà été parlé ici-même (11).

Il doit suffire de citer MOZART et ses *Variations pour clavecin* pour orienter votre choix. Ecrites en divers moments de la vie du compositeur puisque s'échelonnant de 1766 à 1789, ces œuvres ont fort heureusement tenté la BARENREITER MUSICAPHON qui les éditent en trois excellents disques respectueux de la chronologie. Elles furent composées, soit pour des besoins pédagogiques, soit pour être jouées en concert. L'interprétation délicate et fine de G. Puchelt est servie par une prise de son impeccable (12-13-14). Un autre disque pour piano seul, chez FONTANA, restitue l'interprétation que W. Haas donne du second Livre des *Préludes* et la *Suite Bergamasque* de DEBUSSY : cela constitue le 4[e] volume de l'enregistrement intégral de l'œuvre pour piano (15).

Enfin, pour clore le chapitre de musique de chambre, vous pouvez disposer chez la BOITE A MUSIQUE de deux *Trios* sur les 4 que BRAHMS signa, les numéros 2 et 3. Voilà un disque bienvenu parce qu'il est rare de pouvoir entendre ces pages et que, par ailleurs, le disque est excellent (16).

Pour l'orchestre, un très bel enregistrement VOIX DE SON MAITRE donne plusieurs œuvres de MOZART. Elles illustreront à merveille votre pédagogie ; parmi elles, il y a la *Petite Musique de Nuit*, le disque contient aussi la *Symphonie* dite *des Adieux* de HAYDN, le tout interprété par l'Orchestre de Chambre du Festival de Bath dirigé par Y. Ménuhin (17).

Enfin :

— un disque DISCOPHILES apporte un écho de la Renaissance. Sous le titre *Divertissements courtois*, l'éditeur a rassemblé dances, tourdions, pavanes, gaillarde, allemandes, bransles, tambourin, harpe ancienne, etc... Nombreux sont les auteurs : TOINOT, ARBEAU, GERVAISE, PASQUINI, RAMEAU, etc... Le Groupe des instruments anciens de Paris animé par R. Cotte joue ce beau et très utile programme (18) ;

— le n° 28 de « MUSIQUE DE TOUS LES TEMPS » est consacré à PURCELL avec : Biographie, Purcell dramaturge, la Musique instrumentale de Purcell, Purcell et les influences continentales ; le disque qui accompagne et illustre ces textes présente 2 *Sonates* caractéristiques extraites des *Sonates à 4 parties* pour 2 violons, basse et continuo (19) ;

— une collection « *Pour ma Chorale* » donne diverses chansons populaires harmonisées par Fr. Ziberlin ; au disque est joint un recueil contenant les textes et la musique (v. ég. et v. mixtes) de 7 chansons ; l'intérêt pédagogique de cette production est évident. (Editions Musicales Fleurus, 31, rue de Fleurus, Paris-VI[e]) (20).

(1) HAUTE RENAISSANCE (XVI[e] siècle), le style vénitien : Gabrieli et son époque. 30/33. ARCHIV P. 14160 APM.

(2) OCKEGHEM. Missa « Ma maistresse » ; missa Quarti toni ou mi-mi. 30/33. VALOIS. MB 409.

(3) J.-S. BACH. Les Grandes Cantates, vol. 12 (BWV 8 et BWV 110). 30/33. ERATO. LDE 3206.

(4) J.-S. BACH. Les Grandes Cantates, vol. 9 (BWV 182 et 43). 30/33. ERATO. LDE 3207.

(5) J.-Chr. BACH. Confitebor tibi Domine. 30/33. HARMONIA MUNDI. 30637.

(6) MONTEVERDE. Airs et Madrigaux (*Ecco di dolci raggi ; Il ch'armato sin hor ; Quel sguardo sdegnosetto ; Ed è pur dunque vero ; Maladetto sia l'aspetto ; Eri gia tutta mia ; Ohimé ch'io cado ; Si dolce e il tormento ; La mia tur ca ; Lettera amorosa*). 30/33. BOITE A MUSIQUE. LD 082.

(7) CALDARA. Il giuco del quadriglio ; Madrigal : Vola il tempo ; Cantate Che dito ; 4 Canons. 30/33. CYCNUS. 30 CM 016.

(8) SCHUMANN. Dichterliebe ; Romanzen und Balladen. 30/33. VALOIS. MB 442.

(9) DUPARC. 12 Mélodies (*L'Invitation au voyage ; Sérénade florentine ; La Vague et la Cloche ; Extase ; Le Manoir de Rosamonde ; Lamento ; La Vie antérieure ; Testament ; Phidylé ; Chanson triste ; Elégie ; Soupir*). 30/33. PHILIPS. LO 2280 L.

(10) DIE KLEINEORGEL. Palestrina (*Ricercare primi toni*). G. Frescobadi (*Hymne Ave Maris stella*). Tomas de Santa Maria (*Fantaisies 1[e], 3[e], 8[e] tons*). *Sweelinck* (*Von der Fortunas Werd'ich getrieben*). O. Gibbons (*A Francy in A ; The kings juell*). N. Casanovas (*Sonate V*). D. Zipoli (*Canzona*). D. Buxtehude (*Wie schön leuchtet der Morgensturm*). L. Couperin (*Chaconne en ré min.*). M. Corrette (*Vous qui désirez sans fin*). 30/33. TELEFUNKEN. AWT 9409.

(11) D'AQUIN. Noëls à l'orgue (*Noël sur les jeux d'anches sans tremblant et en duo ; Noël en récit, taille et duo ; Noël suisse, grand jeu et duo ; Grands jeux et duos ; Noël sur les flûtes ; Noël étranger sur les anches sans tremblant et duo*). 30/33. HARMONIA MUNDI. HMO 30531.

(12) MOZART. Variations pour le clavecin (*sur un air hollandais ; sur un air de Guillaume de Nassau ; sur un Menuet de Fischer ; sur l'Air Mio caro Adone tiré de l'opéra de Saliéri « La fiera di Venezia » ; sur la chanson « Je suis Lindor »*. 30/33. BARENREITER MUSICAPHON. 30 L 1511.

(13) MOZART. Variations pour le clavecin (*sur « Vous dirai-je Maman ; Marche des Mariages samnites de Grétry ; un air du Philosophe Imaginaire de Paisiello ; Lison dormait ; la Belle Françoise*). 30/33. BARENREITER MUSICAPHON. 30 L 1512.

(14) MOZART. Variations pour le clavecin (*sur : Unser dummer Pöbel meint ; un Allegretto ; un Menuet de Duport ; le lied Ein Web ist das herrlichste Ding*). 30/33. BARENREITER MUSICAPHON. 30 L 1513.

(15) DEBUSSY. Les Préludes, Livre II (*Brouillards ; Feuilles mortes ; La Puerta del Vino ; Les Fées sont d'exquises danseuses ; Bruyères ; Général Lavine, Eccentric ; La Terrasse des audiences au clair de lune ; Ondine ; Hommage à S. Pickwick Esq., P.P.M.P.C. ; Canope ; Les Tierces alternées ; Feux d'Artifice*). Suite Bergamasque. 30/33. FONTANA. 698515 FL.

(16) BRAHMS. Trios n° 2 en Ut M. op. 87 et n° 3 en ut mineur op. 101. 30/33. BOITE A MUSIQUE. LD 079.

(17) HAYDN. Symphonie 45 « Les Adieux ». 30/33. VOIX DE SON MAITRE. FALP 749.

(17) MOZART. Petite Musique de Nuit ; Sérénade en Sol M. ; Sérénade nocturne en Ré M. 30/33. VOIX DE SON MAITRE. FALP 749.

(18) DIVERTISSEMENTS COURTOIS. Danceries de la Renaissance ; Les Pages célèbres du passé. 30/33. DISCOPHILES. DF 730059.

(19) PURCELL. « Musique de tous les temps ». 17/33. HARMONIA MUNDI. 28.

(20) Pour ma Chorale. 17/33. UNIDISC. EX 33 233 LD.

INSTITUT GREGORIEN DE PARIS

L'Institut Grégorien de Paris, avec la collaboration de l'Institut Ward et des divers Instituts et Centres de Musique Sacrée de France et des pays voisins, organise, dans la semaine de Pâques 1964, un pèlerinage à Assise et à Rome.

Départ : lundi de Pâques 30 mars ; une journée à FLORENCE ; une journée et demie à ASSISE (grand'messe) ; quatre jours et demi à ROME (cérémonies le dimanche de Quasimodo et lundi 6 avril (Annonciation). Retour le mercredi 8 avril.

PRIX : (4 catégories) à partir de *235 F.* (Modane-Modane). Supplément de 30 F. pour les non-chanteurs. Excursion facultative NAPLES-POMPEI, supl. : 29 F.

INSCRIPTION : *50 F.* avant le *1er janvier* et renseignements à l'INSTITUT GREGORIEN DE PARIS, 21, rue d'Assas, Paris-6e (Tél. : BAB. 10-27) ou aux *Instituts, Ecoles* et *Responsables de Musique Sacrée.* (Joindre un timbre à toute correspondance).

Nous nous excusons de ne faire paraître ce communiqué que maintenant. Il nous est parvenu trop tard pour être publié dans le numéro de Décembre 1963.

L'abondance des matières ne nous permet pas de faire paraître trois textes officiels importants :

- *Traitements et indemnités : Congés de maladie des auxiliaires,*
- *Majoration des rémunérations.*

Ces textes figurent dans le « Bulletin Officiel de l'Education Nationale », n° 43, du 28-11-63, que vous trouverez au Secrétariat de votre établissement.

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Jeunes Filles de Digne

Chœurs à Voix mixtes

Chorales de C.E.G. - Collèges classiques - Lycées
Ecoles Normales - Adultes

Par sa diversité, son pittoresque, son ampleur ou son rythme vigoureux, le chœur étudié ci-dessous conviendra parfaitement à une fête scolaire ou à une fête d'amicale ; assez développé, il séduira choristes et auditeurs.

Chaque voix se maintenant dans un tessiture moyenne. aucun problème d'ordre vocal ne se pose ; de plus la franchise de sa ligne mélodique et la simplicité de son harmonisation en assurent une étude aisée et rapide.

Chœur à l'Etude

LE RANZ DES VACHES

Chant populaire Suisse harmonisé à 4 voix mixtes, par Albert TARTARIN
(Ed. Lemoine, 17, rue Pigalle - Paris-9e)

Célèbre dans toute la Gruyère (1) et jusqu'à Fribourg, ce chant est celui des « armaillis » : bergers (ou plutôt boveyrons pour remployer le terme local) de cette région que l'on rencontre encore les dimanches avec leurs pittoresques costumes. petit calot de drap ou de velours noir brodé, veste à manches courtes au revers brodé de fleurs d'édelweiss, et, pour les vieux, longue barbe et longue pipe. Ajoutons que les bêtes des troupeaux portent un large collier de cuir repoussé souvent finement travaillé auquel est suspendu une cloche qui sonne clair dans les verts alpages.

Généralités.

Trois parties bien différentes composent ce chœur :

1°) Un chant large et noble qui rappelle l'allure patriarcale et sereine des vieux armaillis ;

2°) Un appel qui semble lancé en plein air « liauba » ;

3°) Une joyeuse évocation des troupeaux : malgré deux lignes mélodiques différentes, le caractère rythmique et presque dansant reste le même.

Présentation.

Voir les 2 § ci-dessus (Armaillis et Généralités). Les troupeaux montent à l'alpage à la fin du printemps pour y passer l'été. Là-haut, les bergers vivant dans des chalets très rustiques, recueillent le lait et font le fromage. En septembre ou octobre, lorsque le troupeau descendra au village pour y passer l'hiver, les meilleurs bêtes (celles qui auront donné le plus de lait) les « reines » marcheront en tête avec au cou les plus grosses cloches. C'est donc tout le pittoresque d'une région riante, verdoyante et accueillante que l'on retrouve dans ce chœur.

Division et Travail par Phrase.

Ce chœur étant essentiellement harmonique, un équilibre sonore entre les quatre voix s'impose.

a) *Les armaillis des Colombettes.*

Alti et Ténors : Diminuer le coulé (Mes. 2 et 3). Aux 4 voix : Diminuer la dernière syllabe de « *Colombettes* ».

b) *De grand matin se sont levés. Ah ! Ah !*

Alti : *Se sont* (Mes. 6 et 7) ; *Ah ! Ah !* (Mes. 8 et 9).

Travail chromatique préalable sur portée au tableau. Etude lente et minutieuse par le solfège.

Diminuer la 2e note du coulé. Faire remarquer auditivement les intervalles séparant les notes : 1/2 ton chromatique descendant, puis ton descendant. Enchaînement des mesures 6, 7, 8, 9.

Basses : « *Levés* ». Assurer la justesse du *mi dièse* et du *ré dièse*. Voir Alti.

Ténors : *Se sont* (voir Alti).

Reprendre par le solfège, si besoin est, Sop. et Alti. Sop. et Tén. Sop. et Basses. Alti et Ténors, Alti et Basses, Ténors et Basses, puis Sop. Alti et Tén., Sop. Tén. et Basses, Alti Ténors et Basses.

Dans ces quatre derniers cas, jouer la voix manquante au guide-chant.

c) Enchaînement « a » et « b ».

d) *Liauba, liauba poraria* (Mes. 11, 12, 13, 14).

Diminuer les coulés à chaque voix.

Basses : Assurer le « *ré* » (Mes. 12) et le « *do dièse* » (Mes. 13). Travail par le solfège.

e) *Liauba, liauba poraria* (Mes. 15, 16, 17, 18).

Mettre en parallèle les phrases « d » et « e » afin d'éviter les erreurs d'intonation. Travail par le solfège.

Les Mes. 15 et 16 présentent quelques difficultés aux Basses (solfège). Travail Ténors et Basses, Soprani et Basses, les autres voix étant jouées au guide-chant.

f) Enchaînement « d » et « e ».

Enchaînement depuis le début.

g) *Venez y toutes au pâturage.*

Aucune difficulté. Travailler simultanément Soprani et Ténors. Veiller à l'identité des « mi » aux Alti et aux Basses.

h) *Blanches et noires, rouges et brunes.*

Voir « g ».

i) Jeunes et vieilles, toutes les autres : Voir « g ».

j) Enchaînement g, h, i.

Chanter assez rapidement, sans lourdeur et sans brutalité ces trois phrases. Rythme précis.

k) *Venez y toutes, pour l'alpage.*

Début identique (Mes. 15, 16, 17) : Travail par le solfège. Faire remarquer la dissymétrie rythmique (Mes. 16). Large « ralenti » (Mes. 16 et 17). Point d'orgue tenu longuement.

l) Enchaîner toutes les phrases ci-dessus à 3/8. Enchaînement depuis le début : Attirer l'attention des Sop.. Alti et Basses sur l'enchaînement entre « e » et « g ».

m) *Les sonnaillères vont les premières.*

Sop. et Ténors : Sans difficulté.

Basses : Ne pas trop accentuer les premiers temps. Veiller à la justesse de la quinte *la mi*.

Alti : Faire remarquer que la répétition du *mi* dure seulement 3 mesures.

n) *Les toutes noires vont les dernières Ah !*

Sop., Ténors et Basses : Travailler parties séparées puis ensemble les Mes. 7, 8, 9, 10.

Alti : Enchaîner toute la phrase (Mes. 1 à 10) par le solfège. Veiller à la justesse des demi-tons. Reprendre cette phrase en jouant les autres voix au guide-chant. Puis chanter simultanément Sop. et Alti, Alti et Ténors, Alti et Basses, Sop. Alti et Tén., Sop. Alti et Basses, Alti, Tén. et Basses.

Tenir longuement le point d'orgue (Mes. 10).

o) Enchaînement « m » et « n ».

p) *Liauba, liauba poraria* (Mes. 11, 12, 13, 14).

Un travail minutieux des intervalles chromatiques s'impose par le solfège. Insister sur la voix, l'alto qui sera reprise successivement avec les Sop. et les Basses.

Ténors : Difficulté aux Mes. 11 et 12. Après le travail solfégique, reprendre la partie de ténor avec les Sop. puis les Alti et les Basses.

Basses : Assez difficile à obtenir juste en raison de la ressemblance avec la première harmonisation de cette phrase (P.I.). Comparer les 2 harmonisations (Basses seulement).

q) *Liauba, liauba poraria* (Mes. 15, 16, 17, 18).
Diviser les voix de Basses afin d'obtenir une tonique un peu plus soutenue que les « mi » et les « ré ».
Alti : Début identique à « p ». Terminaison sans difficulté. Seul l'enchaînement (Mes. 16 et 17) est à travailler.
Ténors : Sans difficulté particulière.
r) Enchaînement « p » « q ».
Enchaînement « m » « n » « p » « q ».
Enchaînement « d » « e » « m » « n » « p » « q ».

Interprétation.

Exécution dans l'ordre suivant : Pages 1 et 2 en entier. Retour à « d » « e », puis Coda, page 3.
3/4 (*Mes. 1 à 10*) : Soutenu.
Sans hâte (80 à 84 à la noire).
Sans ralentir aux Mes. 9 et 10.
Mes. 11 à 18 : Très ample.
« *Forte* », voix sonores, mais sans crier.
Nuance uniforme. Ralentir Mes. 17 et 18.
3/8 *Venez y toutes* (Mes. 1 à 17).
« Mezzo forte » : Rythmé. 76 à 80 à la noire pointée. « Non legato », mais sans sécheresse et sans marteler les syllabes. Ralentir sans diminuer à la fin de la phrase.
3/4 *Liauba* (1re page) : « d » et « e ».
On peut envisager la nuance suivante : « Piano crescendo forte ».
Coda 3/8 : Même mouvement qu'au premier 3/8, mais plus lié.
Coda 3/4 : *Liauba :* Forte (Mes. 11 à 14).
Ff. (Mes. 15 à 18 avec un grand « ralenttendo » à la fin.

Direction.

Fragments à 3/4 : Battre à trois temps avec des gestes amples, calmes et réguliers.
Fragments à 3/8 : Battre à un temps avec des gestes courts et précis (sauf aux fins de phrases).

NOTIONS THEORIQUES TIREES DU CHŒUR

Le ton. Le demi-ton diatonique. Le demi-ton chromatique. Intonations (sur formule écrite au tableau). Dictée musicale sans mesure (orale puis écrite).

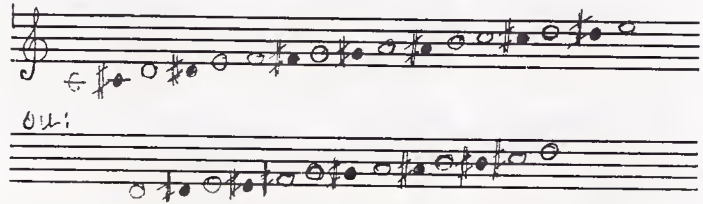
CHŒURS A VOIX EGALES

2 Voix : Accompagnement souhaitable. Assez difficile.
L'hiver s'envole.
Gabriel PIERNE (2). Ed. Leduc, 175, rue St-Honoré, Paris.

3 Voix :
O ciucciarella ! (Berceuse corse).
Harmonisation de Joseph CANTELOUBE (extrait du Chansonnier français Ed. Heugel).

4 Voix : Accompagnement facultatif.
Le Mariage de Marion.
Gabriel PIERNE (2). Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e.

Pour les ensembles et les chorales de 6e et 5e, nous conseillerons de ce compositeur trois chansons de métier :
a) *Le tailleur*, couplet dialogué, refrain en canon.
b) *Les cordonniers*, chant dialogué, convient à des garçons.
c) *Le cordier* (à l'unisson), très rapide et difficile de prononciation.



(1) Gruyère : Région située à une trentaine de kilomètres à vol d'oiseau au Nord-Est de Montreux.
(2) Centenaire de la naissance de Pierné (1863-1937).

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

JANVIER

VENDREDI 3 :
Initiation au solfège (2e *année*) : 6e leçon.
MARDI 7 :
Chant : Guenillon (chant populaire du Poitou) : Présentation et début de l'étude.
MERCREDI 8 :
Initiation à la musique : Les Quatre Saisons (Vivaldi).
Chant : Air de Laurette (Grétry) : Présentation et début de l'étude.
VENDREDI 10 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Bonjour rossignol (chant populaire de Provence).
Initiation au solfège (*1re année*) : 6e leçon.
MARDI 14 :
Chant : Guenillon (suite de l'étude).
MERCREDI 15 :
Initiation à la musique : Les Quatre Saisons (Vivaldi) : 2e émission.
Chant : Air de Laurette (Grétry) : (suite de l'étude).
VENDREDI 17 :
Initiation au solfège (2e *année*) : 7e leçon.
MARDI 21 :
Chant : Guenillon (fin de l'étude).
MERCREDI 22 :
Initiation à la musique : Les Troyens (Berlioz).
Chant : Air de Laurette (Grétry) : (suite de l'étude).
VENDREDI 24 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Bonjour rossignol (fin de l'étude).
Initiation au solfège (*1re année*) : 7e leçon.
MARDI 28 :
Chant : Séance de révision.
MERCREDI 29 :
Initiation à la musique : Les Quatre Saisons (Vivaldi), Les Troyens (Berlioz).
Chant : Air de Laurette (Grétry) : (fin de l'étude).
VENDREDI 31 :
Initiation au solfège (2e *année*) : 8e leçon.

Pour les jeunes... Musique du Monde

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne France-Culture et sous le patronage des autorités académiques.

Lundi 13 janvier (de 15 h. 30 à 16 h.).
Présentation de la harpe.
Concertstück pour harpe et orchestre de G. Pierné.

Lundi 27 janvier (de 15 h. 30 à 16 h.).
Till l'Espiègle de R. Strauss.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. Chaque publication mensuelle est accompagnée d'une fiche biographique éditée sur papier fort et consacrée à un musicien figurant au programme.
Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 francs.
S'adresser à « MUSIQUE ET CULTURE », 24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48.
Cette Association édite également des disques d'initiation musicale. Le prochain disque à paraître en janvier sera consacré au « Concerto Grosso » (Haendel).

Gluck : ALCESTE

par A. GABEAUD

Partition.

Piano et chant : Editions classiques.

Enregistrements.

Version italienne, très différente de la version française (Déc. LXT-5273/76). Ouverture : DG-30122 et Déc. LW-5144.

Bibliographie.

Biographies de Gluck : Udine, Prodhomme, Landormy...

Consulter aussi : *Berlioz* : « A travers chants » (Ed. Calmann-Lévy) où se trouve une importante étude sur *Alceste* : « L'Alceste » d'Euripide, Reprise de « L'Alceste » de Gluck, pages 134 à 222.

CONSIDERATIONS GENERALES

Genèse et Destinée de l'Œuvre.

Alceste est le troisième ouvrage de Gluck qui fut représenté à Paris, en 1776, en pleine renaissance des querelles soulevées par les Encyclopédistes après les représentations de « Iphigénie en Aulide » et « Orphée ». Cette partition (comme celle d'Orphée) est le remaniement d'une œuvre antérieure composée par Gluck sur un texte italien, cette fois dû à Calsabigi (1767) et dont le sujet est tiré d'Euripide, déjà traité par Lully, Haendel, Guglielmi... Calsabigi réformateur du livret d'opéra, eut le mérite de savoir éliminer du poème grec tout ce qui pouvait paraître choquant ou superflu, et de créer ainsi des situations nouvelles plus dramatiques (et plus logiques) dans leur succession, donc plus favorables au développement d'un opéra. En 1776, le livret de Calsabigi fut traduit par Le Bailly du Roullet, protecteur de Gluck qu'il avait amené à Paris ; Gluck refit la musique, conservant certains passages, ajoutant ou remplaçant certains airs ; l'ouvrage était et resta dédié au grand duc de Toscane. Le sujet peut être résumé ainsi : « Admète, roi de Thessalie, est mourant ; le peuple se lamente, et une cérémonie est organisée au Temple d'Apollon, afin de consulter l'Oracle et fléchir les dieux ». L'Oracle répond : « Le roi va mourir aujourd'hui, si personne au trépas ne se livre pour lui ». Tout le peuple ayant fui, la reine Alceste, demeurée seule, s'offre en sacrifice pour sauver la vie de son époux. Pendant les réjouissances, Admète guéri, interroge et apprend la vérité... Il a suivi Alceste se rendant au bord du Tartare pour attendre que les dieux infernaux l'emmènent aux Enfers ; Admète la dispute en vain à leur volonté, mais Apollon survient et ramène la reine sur terre. Dans la traduction française, c'est Hercule qui arrive et accomplit cet exploit. Le personnage fut rajouté après quelques représentations...

En tête de l'*Alceste* italienne, Gluck avait écrit une « Epitre au Grand Duc de Toscane » où il affirmait sa profession de foi. Il remit cette préface au début de la version française (1776), ce qui fit grand bruit, car Gluck y combat la musique italienne... En voici quelques extraits :

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'Opéra « d'Alceste, je me proposais d'éviter tous les abus que la « vanité des chanteurs et l'excessive complaisance des compo- « siteurs avaient introduits dans l'Opéra italien... Je cherchais « à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de « seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments « et l'intérêt des situations par des ornements superflus... « Je me suis gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur « du dialogue pour lui faire attendre la fin d'une ritour- « nelle ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une « voyelle favorable, soit pour déployer l'agilité de sa voix, « soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps « de reprendre haleine pour faire une cadence. ...En somme, « j'ai tenté de bannir tous ces abus contre lesquels, depuis « longtemps réclamaient en vain le bon sens et la raison... « J'ai imaginé que l'Ouverture devait prévenir les specta- « teurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous « leurs yeux et leur en indiquer le sujet ; que les instruments « ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré « d'intérêt ou de passion... J'ai cru encore que mon travail « devait avoir surtout pour but une belle simplicité... enfin, « il n'y a aucune règle que je n'ai cru devoir sacrifier de « bonne grâce en faveur de l'effet. ».

Berlioz, tout en admirant ces idées, conteste leur mise en pratique constante !...

Le succès de la pièce fut d'abord un succès d'avant-première, notamment à la répétition générale que Gluck dirigea en bonnet de nuit pour protester contre l'invasion du public.

Les créateurs étaient : Mlle Levasseur (Alceste) ; le sieur Legros (Admète) ; Laisné (Evander) ; L'Arrivée (Hercule), peut-être ce rôle fut ajouté pour lui ? Au Ballet, on remarque : les deux Vestris, la demoiselle Allard, etc...

C'est après les représentations d'*Alceste* que les adversaires de Gluck firent venir *Piccini à Paris* (1777). Peu à peu, le succès s'affirme et à partir de la 1re (23 avril 1776) à Paris, *Alceste* fut donné presque sans interruption, même pendant la Terreur, jusqu'en 1817 (à peu près 40 ans d'affiche !). Une reprise en 1825, passionna Berlioz. Pour une autre (1861) avec Mme Viardot, Berlioz, présidant aux répétitions, fut chargé de reconstituer l'orchestration, d'après les partitions italienne, allemande et française assez différentes et remplies d'erreurs dues non seulement aux fautes des éditeurs, mais surtout à la négligence inconcevable avec laquelle Gluck a écrit sa partition, et contre laquelle Berlioz fulmina : « Tantôt les 1ers violons sont écrits sur la ligne des 2es... le ton des Cors n'est pas indiqué, ailleurs, il néglige de préciser l'instrument à vent qui doit exécuter une partie importante : est-ce flûte, hautbois, clarinette ?... Il y a même dans la grande partition française, une cacophonie d'instruments de cuivre, digne de certaines partitions modernes... » (V. « A travers chants » de Berloz)... Aussi Gluck estimait « que sa présence était indispensable aux répétitions de ses ouvrages » ...A l'occasion de cette reprise, Berlioz eut à transposer le rôle d'Alceste pour Mme Viardot, à contre-cœur, ce qui, dit-il a « en maint endroit altéré la physionomie de l'ouvrage ».

La partition italienne de 1767 renferme moins d'erreurs et de lacunes, ceci pourrait expliquer la préférence donnée par la firme de l'enregistrement effectué il y a 6 ou 7 ans, à la version italienne d'Alceste.

La Musique.

Toute cette œuvre est d'une haute tenue, on y constate les apports nouveaux de Gluck : après la réforme du livret,

plus dramatique dans une action serrée, l'expression poétique et musicale est intense, souvent véhémente, le cri de douleur, le désespoir, l'émotion sont poussés au paroxysme. Les opinions sont encore partagées sur le musicien à qui certains critiques reprochent une certaine lourdeur, d'écriture et surtout une observance un peu négligée de la prosodie française ; alors que l'on s'accorde à voir en Gluck un grand dramaturge et un musicien d'inspiration géniale.

Il conserve le Ballet (2 exemples dans « Alceste ») avec ses passepieds, menuets, chaconne finale, le tout dans le même style que ses prédécesseurs.

Innovations particulières à *Alceste* : Tout l'Opéra repose sur un choix de *tonalités expressives* lesquelles s'appliquent aux sentiments qui commandent l'action (la douleur : *fa mineur*, le peuple : *sol*, la religion : *mi b.*).

Et, déjà, on trouve 2 *leit-motive* :

1°) La *douleur* (A), broderie de 2de mineure.

2°) *L'effroi religieux* (B), arpège montant et descendant, le plus souvent confié aux cuivres.

Les 3 Actes s'équilibrent :

ACTE I. en 3 parties :

— a) Lamentations sur la mort du roi.
— b) Cérémonie religieuse - Oracle.
— c) Alceste s'offre en sacrifice.

ACTE II. en 2 parties :

— a) Réjouissances pour le retour d'Admète.
— b) Alceste avoue son sacrifice.

ACTE III. fait pendant au 1er : en 3 parties (les 3 divisions correspondent) :

— a) Lamentations sur la mort d'Alceste.
— b) Au Styx (Alceste, Admète), les dieux infernaux.
— c) Retour sur terre et divertissement final.

Le rôle d'Hercule a été rajouté et la musique n'en paraît pas de Gluck. Certains l'ont attribuée à Gossec.

L'Ouverture fait partie du drame, s'enchaînant directement au 1er Acte. La musique tâche de retracer les sentiments qui vont être traités dans l'Opéra : douleur, effroi, inquiétude.

La partie vocale est noble et bien traitée, on regrette quelques fautes de prosodie pardonnables à un étranger peu familier avec notre langue. La tessiture de quelques airs paraît un peu tendue, le diapason étant moins élevé à cette époque que de nos jours.

L'Orchestre, tout à fait classique, comprend : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors. Les trombones y figurent depuis le début et jouent un rôle expressif important. On ne trouve de trompettes que pour la 1re scène de l'Acte I, au moment où le héraut parle au peuple. Après, elles disparaissent ; on n'y voit pas non plus de timbales. Naturellement, le Quatuor est le fond de cet orchestre. Dans l'Alceste italienne, Gluck avait employé des cors anglais, ces instruments n'étant pas usités en France, il les a remplacés très habilement par des clarinettes. Les parties de violoncelles (instruments très rares en France, à l'époque) sont souvent confiées aux contrebasses, ce qui alourdit beaucoup l'ensemble.

Les chœurs de l'Opéra de Paris n'employaient pas de contre-altos, mais des haute-contres (voix d'hommes très aiguës), alors que dans l'Alceste italienne le quatuor vocal est normal, au 19e siècle, on a rétabli cette disposition naturelle dans les chœurs, à part ceux destinés aux voix d'hommes. On a même rétabli les parties de violoncelles à l'orchestre.

Tous les musiciens connaissent les pages célèbres : Airs d'Alceste, d'Admète, la petite Marche en *sol* du 1er Acte. Nous verrons, au fur et à mesure de l'analyse qui suit, les particularités de chaque morceau.

L'Education Musicale en Allemagne

par Roland CHAILLON,

de l'Académie Charles Cros,
Professeur au Lycée Janson de Sailly.

Nous eûmes récemment l'occasion, au cours de deux semaines passées en Allemagne fédérale, d'y étudier la situation de l'enseignement musical. Plutôt que d'établir une fastidieuse relation systématique et chronologique de notre périple, nous préférons tenter une synthèse et ordonner les conclusions qui se sont imposées à nous.

I. - LA MUSIQUE A L'ECOLE

Dans les écoles primaires, deux heures hebdomadaires sont consacrées à l'enseignement musical proprement dit. S'y ajoutent deux heures réservées au chant choral et, éventuellement, le temps affecté à la pratique d'un instrument. Il en est de même au lycée, où ces quatre heures de musique se retrouvent de la sixième à la seconde. Ensuite, deux heures supplémentaires facultatives (musique ou dessin) peuvent s'y ajouter. De tels horaires permettent d'emblée de ne pas considérer la musique comme parent pauvre au sein de l'Université.

Dans les cours, aucune notion théorique n'est présentée « à froid ». *L'impression musicale* précède toute autre considération. On chante, on joue, on ne parle qu'ensuite. C'est de l'exemple, donné par les élèves, exploité habilement et à fond par le professeur, que naissent toute recherche, toute discussion, toute étude. Ainsi, nul auditoire ne saurait être rebuté.

Au demeurant, la leçon est plutôt une conversation, un jeu, surtout chez les petits, et le maître un aîné qui conduit ce jeu, s'y amusant autant que les élèves : on cherche ensemble une mélodie basée sur un intervalle proposé, on la joue à l'aide d'un instrument portatif et on la chante sur des prénoms d'enfants présents (Köln), on organise des scènes à partir d'un chant folklorique, avec force gestes et en le ponctuant de danses, rythmées grâce à une percussion variée (Remscheidt).

L'acquisition des indispensables notions théoriques s'effectue de la façon la plus concrète possible : utilisation d'un tableau spécial où cinq fils tendus sur une toile permettent aux élèves d'aller eux-mêmes y accrocher, par une fixation aisée, tel ou tel signe ou note ; superposition verticale d'un xylophone à une grosse portée, ce qui rend palpable le rapport hauteur - acuité ; etc...

La participation active des élèves s'affirme donc effective et permanente : chants à l'unisson, en canon, recherches apparentées au jeu (mains à plat sur les genoux pour trouver l'accent — nous n'avons pas dit le « temps fort » ; intervalles restitués sur xylophones individuels ; accompagnement rythmique de mélodies à l'aide de caisses diverses, triangles, cymbales, grelots...) traductions corporelles (différences de hauteur de sons symbolisées manuellement, scènes mimées, danses). Ainsi les élèves renouvellent-ils constamment leur attention, dépensent-ils sans compter leur imagination, et pour tout dire travaillent dans la joie.

Depuis la présentation d'un chant en deux versions — à 4/4 puis à 6/4 — et l'étude d'un lied comportant des changements de mesure (école primaire) jusqu'aux étonnantes combinaisons de rythmes réalisées par une classe de percussion (Jugendmusikschule) on voit l'importance particulière qui s'attache à la rythmique et qui justifie l'extension croissante prise par l'utilisation scolaire des Instruments Orff.

Si l'imagination se trouve sollicitée et excitée, la sensibilité musicale y puise aussi aliment, s'avive et s'affine. Comment un enseignement qui mobilise et développe ainsi les meilleures facultés enfantines ne porterait-il pas les plus beaux fruits ?

L'ambiance ainsi créée engendre parfois des manifestations spontanées (lors d'une séance enfantine improvisée en notre honneur, toute une salle — parents comme élèves — se mit à chanter !). On comprendra aisément qu'un tel climat soit propice à susciter et faire éclore de futures vocations, à en guider les premiers essors...

Il faut ajouter que deux éléments facilitent grandement l'enseignement : l'agrément des locaux — vu une salle de musique d'école primaire aussi attrayante que possible : plancher plastifié, murs très clairs percés de six grandes baies vitrées et ornés de gravures — et l'importance du matériel — dans la même classe, quantité de percussions, flûtes à bec et fidels à la disposition des élèves, un beau piano à queue Ibach pour le professeur.

II. - LA PRATIQUE INSTRUMENTALE

La pratique instrumentale, objet pédagogique (concrétisation des notions théoriques) jouit en outre d'une grande considération intrinsèque. Dans telle école primaire (Kalk) une bonne moitié des élèves apprennent un instrument, et des cours gratuits sont organisés pour la flûte, la guitare, le fidel, le trombone (garçons). Dans telle autre, outre la flûte à bec, la trompette, le fidel, la clarinette, etc... le professeur a remis en honneur le psaltérion (différentes tailles). Dans un lycée scientifique de garçons (Keppler-Gymnasium) *650 élèves sur 708* étudient un instrument choisi, après une année obligatoire de flûte douce, parmi piano, violon, violoncelle, guitare, flûte, clarinette, hautbois, trompette, cor...

Objectif visé : la musique d'ensemble. Les leçons de groupe, très prisées, conduisent tout naturellement à la constitution d'orchestres, dont les répétitions s'inscrivent généralement dans les horaires de l'après-midi.

Sans parler des petits ensembles populaires formés dans chaque école avec les moyens du bord et où se mêlent fraternellement les instruments les plus divers, on rencontre souvent des groupes complets de flûtes à bec (depuis le sopranino jusqu'à la contrebasse) tout naturellement soutenus de fidels. Le lycée susnommé possède *neuf orchestres :* un orchestre symphonique de cinquante exécutants, un orchestre de chambre, deux orchestres à cordes (débutants ; vétérans) deux orchestres de cuivres (idem) un ensemble de clarinettes, un de flûtes douces, un chœur de trombones (ce qui n'exclut pas le fonctionnement de deux chorales). Ce sont les musiciens de l'Orchestre de Reutlingen qui viennent les enseigner.

Un encouragement est fréquemment accordé aux instrumentistes scolaires : le camp de vacances. Ainsi les jeunes musiciennes de l'Ecole primaire de Kalk (Köln) ont-elles droit à quinze jours de congé annuel dans un établissement de plein air où elles répètent chaque matin. De même, la ravissante station balnéaire d'Urach (Alpes Souabes) accueille-t-elle le Blaserorchester du lycée de Tübingen ; nous avons assisté à une répétition dans le camp : en plein air, devant un cadre naturel paisible et enchanteur !

Il est juste de reconnaître qu'un grand nombre de firmes instrumentales s'intéressent à la « pépinière », construisant d'excellents fidels, glockenspiels, xylophones, métallophones, flûtes douces, etc... conçus en vue de l'utilisation scolaire (transport aisé). L'une d'elles n'a pas hésité à se lancer dans la fabrication de psaltérions sur demande spéciale et indications d'un professeur. Signalons aussi le mérite de la Maison Honner (Trossingen) qui, au lieu de se confiner dans la fabrication bénéfique des harmonicas et accordéons (elle en construit d'ailleurs des modèles étonnants), poursuit des

recherches scientifiques qui lui permettent de créer des appareils nouveaux (la cymbalette, clavier à frappe mécanique, mais à émission électronique, offre un intérêt tout particulier) et entretient, en outre, un centre de formation de moniteurs.

Les instruments sont, en général, d'un prix sensiblement plus abordable qu'en France (ainsi une clarinette d'orchestre se trouve-t-elle à partir de D.M. 170). Et les fabricants consentent une remise de 30 % sur tout le matériel vendu aux Ecoles.

Reste à souligner l'effort parallèle réalisé par les imprimeurs. La littérature pour flûtes et groupements divers (d'obédience scolaire ou non) foisonne (choix important, éditeurs nombreux) et embrasse toutes les époques (beaucoup d'adaptations, par exemple, de danses médiévales ou Renaissance). Les Editions Schott, dont nous avons visité les installations à Mainz, pour leur part ne négligent pas la musique contemporaine (extra-scolaire).

III. - TANT D'EFFORTS CONJUGUES...

Les efforts déployés par professeurs, facteurs et éditeurs s'unissent à d'autres ; c'est dans cette conjonction que la vie musicale jeune - allemande puise sa vigueur.

A l'instar des J.M.F., les « Musikalische Jugend », fondées en 1957, déploient une activité maximale. A München, par exemple, elles organisent des concerts dans les Ecoles primaires, dix séances par an dans les Ecoles supérieures. Le Prince de Hohenlohe a mis à leur disposition les dépendances de son château de Weikersheim ; elles y organisent un cours international (été) pour professionnels, donné par des maîtres célèbres, et un cours pour les amateurs (printemps). Ainsi avons-nous assisté en nous promenant d'un coin à l'autre du parc, à l'étude soignée d'un trio de Haydn, d'un quintette à cordes de Schubert, d'un sextuor de flûtes de Boismortier par des jeunes gens, ainsi qu'à la répétition d'une danse de Bartok par un Orchestre de jeunes également : travail minutieux du chef (professeur Müllenberg) et discipliné des exécutants (quarante environ).

Il existe près de Remscheid, dans un pays montagneux et forestier, un centre de formation culturelle unique : Musische Bildungsstätte. Les installations plongent dans les fleurs et baignent dans la lumière. Là on accueille pour quatre semaines (il y a plusieurs cycles annuels) les étudiants qui se destinent au monitariat. Ils peuvent choisir leur activité parmi divers « ateliers » tous mieux équipés les uns que les autres : photographie, théâtre, peinture, arts plastiques, danse moderne, musique, etc... (dans ce dernier, la classe de percussion nous a présenté d'étonnants contrepoints rythmiques).

Mais à Trossingen (Hochschule) ce sont des professeurs que l'on forme. Alors que d'autres centres (exemple : Freiburg) façonnent des virtuoses, préparent des solistes, ici l'on recherche la formation artistique des futurs pédagogues. Les Maîtres sont excellents (outre un assistant de Casals pour le violoncelle, nous avons eu le plaisir de rencontrer la pianiste Lili Kroeber-Asche, femme du Directeur, qui enseigna à W. Haas), et la progression judicieuse : 1°) Rythmique ; recherche d'une traduction corporelle de la musique, l'expression étant commandée par les rythmes (trois jeunes filles dansèrent sur une fugue à trois voix du « Ludus Tonalis ») ; 2°) Instruments Orff et chœur (quantité de variations ingénieuses furent tirées d'une simple chanson populaire bavaroise) ; 3°) Leçons instrumentales et Musique de chambre (nous entendîmes une difficile sonate violon et piano, d'Hindemith encore) ; 4°) Orchestre. Le principe des leçons de groupe est exploité au maximum et des examens sérieux sanctionnent les études (Privat Musiklehrer).

Chaque année se tient une « Bundeschulmusikwoche » qui présente une belle synthèse des efforts consentis. Nous avons suivi celle de Stuttgart (du 3 au 6 juin 1963). Bilan : 15 cycles de cours et conférences sur des sujets touchant à la musique et à son enseignement, donnés par les personnalités les plus éminentes (docteur Kraus, etc...) 6 groupes de travail spécialisés (direction de chorales ; Orff, etc...) près de 30 concerts tel est le bilan. Outre les spectacles professionnels ou spécialisés qui l'agrémentaient (musique de chambre, soirée d'opéra) les congressistes pouvaient apprécier des ensembles scolaires choro-orchestraux provenant de tous les coins de l'Allemagne — on devait parfois hésiter entre trois concerts différents donnés à la même heure ! — et pour la plupart d'excellente tenue. Comme le programme seul de cette Semaine occupe une brochure de vingt pages, bornons-nous à un exemple : le « Magnificat » de *Bach* et le « Requiem » de *Mozart* donnés par les chœurs du lycée Schorndorf et le Süddeutsches Jugendorchester, avec une perfection, une fougue, une ferveur incroyables. On imagine ce que doit représenter l'organisation d'une telle gerbe de manifestations, qui laissent pantelant l'observateur français.

La Radio, de son côté, consent de gros efforts en faveur de la diffusion musicale. Mentionnons au passage la conférence qu'on nous fit sur la musique ancienne, illustrée à l'aide de bandes d'émissions enregistrées avec les instruments d'époque (violes, cromornes, cornets, zicken, régals, etc...). L'éminent souteneur de thèse affirmait qu'il fallait apporter une interprétation beaucoup plus vivante des chefs-d'œuvre du passé : la musique, vocale notamment, de la Renaissance aurait eu plus de vitalité que de finesse...

Notre texte — concis, pensons-nous, malgré sa longueur — permettra peut-être au lecteur de mesurer l'envergure des résultats acquis, dans un pays où la musique occupe une place de choix dans l'enseignement et apparaît vraiment liée à la vie populaire. Nous voudrions, avant de clore, définir la place de la musique française en Allemagne. Nous avons eu, certes, le plaisir d'entendre quelques-unes de nos chansons folkloriques dans les écoles ; nous avons pu applaudir quelques auteurs français anciens dans certains concerts (Gombert, de la Rue, etc..., etc...), mais un seul compositeur pour les deux derniers siècles : Ravel ! (et pour une œuvre mineure). C'est insuffisant. Aucun nom de chez nous n'apparut dans le cycle du professeur Goebels « Klaviermusik der zwanziger Jahre ». C'est injuste... Mais peut-être appartiendrait-il à la France d'entreprendre le contre-effort de propagande qui s'impose ?



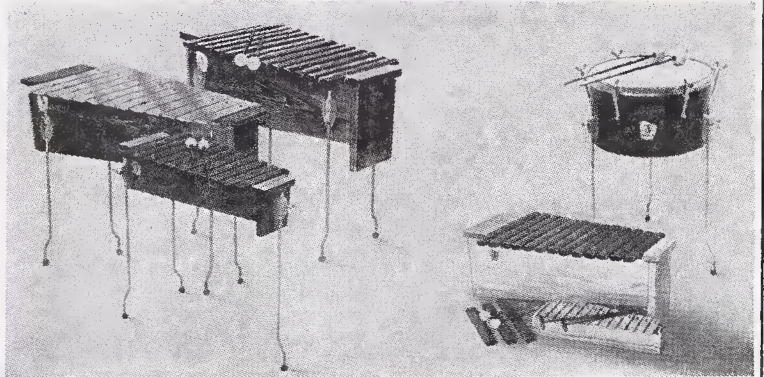
INSTRUMENTS POUR

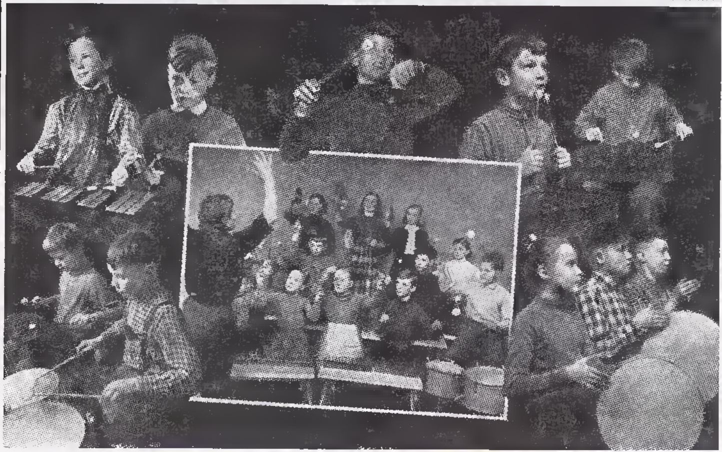
ORCHESTRE SCOLAIRE

RECOMMANDÉS PAR

CARL ORFF

lui-même





Distributeurs exclusifs pour la France et la Belgique

SCHOTT Frères S.P.R.L.

30, rue St-Jean, Bruxelles 1

Tél : (02) 12.39.80

A PARIS

69, Fg St-Martin PARIS Xe Tél. NORD 61-50

Demandez notre magnifique catalogue illustré



ENSEIGNEMENT PRIMAIRE



MÉTHODE ACTIVE D'ENSEIGNEMENT MUSICAL DE

MAURICE CHEVAIS



ABECEDAIRE MUSICAL. — Premier livre de l'élève. Etude élémentaire des signes. Préparation au solfège. Initiation au chant choral. Le solfège au certificat. 247 exercices variés, à une voix. 18 chants d'école. Un cahier illustré de nombreux dessins amusants, à la portée des jeunes enfants, grand format sur beau papier .... **3,40 F**

SOLFEGE SCOLAIRE (3 200 000 vendus). — 745 morceaux variés, chants-application, canons, chants populaires et nationaux, chants d'école d'auteurs classiques et modernes à une et deux voix, orientant vers le chant choral. Nombreuses illustrations, portraits de musiciens : 2 volumes de 128 pages, sur beau papier, chaque .... **5,50 F**

EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE, traité de Pédagogie musicale :
I. L'ENFANT ET LA MUSIQUE. L'observation des enfants : **14,80 F**
— II. L'ART D'ENSEIGNER. Les méthodes. Les programmes : **11,10 F**
— III. LA METHODE ACTIVE ET DIRECTE. Partie pratique et pédagogique : **11,10 F** — IV. LES EPREUVES DE PEDAGOGIE AUX EXAMENS DU PROFESSORAT : **10,00 F**

En vente chez votre Fournisseur habituel — **Expédition** assurée dans les plus **brefs délais**

ALPHONSE LEDUC - éditeur 175 rue Saint-Honoré - PARIS



68e Année — Nouvelle Série N° 1 — Janvier 1964

Nous sommes heureux d'annoncer la reprise, après cinq années, de ce bulletin destiné à tenir au courant de l'activité de l'Ecole ses amis, élèves et anciens élèves.

Le Statut des Etudiants accordé à certains élèves de la Schola Cantorum

L'arrêté du 8 novembre 1963 du Ministère du Travail et des Affaires Culturelles, paru au Journal Officiel du 20 novembre 1963, fait bénéficier de la loi du 23 septembre 1948, relative au régime de la Sécurité Sociale des étudiants, les élèves de la SCHOLA CANTORUM inscrits dans les sections ci-dessous énumérées :

a) Section de préparation au Certificat d'Aptitude à l'Education Musicale et l'Enseignement du Chant Choral dans les lycées, collèges et écoles normales, 1re et 2e parties.

b) Section de préparation au Centre National de préparation au Certificat d'Aptitude à l'Education Musicale et à l'Enseignement du Chant Choral dans les lycées, collèges et écoles normales (lycée Jean de la Fontaine).

c) Classes supérieures d'écriture, de chant, d'instruments et de culture musicale, pour les élèves ayant bénéficié, au titre de leurs études musicales antérieures, de la sécurite sociale des étudiants.

Centenaire de la naissance de Charles Bordes Fondateur de la Schola Cantorum et des Chanteurs de Saint-Gervais

Faisant suite aux deux concerts donnés au début de l'année à la SCHOLA CANTORUM par les élèves de l'Ecole, concerts dédiés à la mémoire de Charles Bordes et des compositeurs ayant appartenus à la SCHOLA CANTORUM, un concert vient d'être donné en l'église St-Gervais le 15 novembre, par collaboration entre l'Association Française des Amis de Mozart et la Schola qui en assura la partie musicale.

A l'orgue des Couperin, Jean Ver Hasselt, titulaire, fit entendre des pièces anciennes des XVIIe et XVIIIe siècles, dont certaines extraites du fonds Brunold qui fut professeur à la SCHOLA CANTORUM. Lui succédant, Jean Langlais, titulaire de la classe d'orgue de la SCHOLA CANTORUM, interpréta des œuvres de Louis et François Couperin, une suite de Clerambault et trois pièces dont il est l'auteur. Les chœurs de la SCHOLA CANTORUM et de l'ALAUDA sous la direction de Jacques Chailley, directeur de la S.C., ont donné la Passion selon St Marc, attribuée à Henrich Schütz.

Après une allocution du Révérend Père Picard, de l'Oratoire, professeur à la S.C. sur « Charles Bordes et la spiritualité de la musique d'église », les mêmes chœurs, sous la direction de Guy Morançon, ont chanté pendant un Salut Solennel des œuvres de Charles Bordes, R. de Lassus Jacques Chailley, Francis Poulenc, T.-L. de Vittoria et J. Mauduit.

Succès extérieurs des élèves de la Schola Cantorum

Liliane Caillon, élève de la classe de violon de Mme Line Talluel, qui avait obtenu à la SCHOLA CANTORUM, en juin 1960, le 1er prix de virtuosité, avec félicitations du jury, vient d'obtenir au Concours International Marguerite Long-Jacques Thibaud un 5e prix qui la classe en tête des lauréats français.

Les élèves ci-après de la Schola Cantorum ont été admis au Concours d'Entrée au Conservatoire National

Harmonie Supérieure

France Boeswillwald (classe de Mlle Lengelé)

Violon Supérieur

Colette Jérome (classe de Mlle Lily Bach)

Violon Préparatoire

Brigitte Angelis (classe de Mlle Lily Bach)

HENRY LEMOINE & C[ie], Editeurs

17, rue Pigalle, PARIS - C.C.P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

SOLFEGES A DEUX ET TROIS VOIX

AUBANEL (G.) : **Solfège rythmique à 2 voix** ....(F.) 3,00
LOUCHEUR (R.) : **26 leçons de solfège à 2 voix** (F. à M.F.) 3,00
NOEL GALLON : **Solfège à 2 voix** .... (M.F. à D.) 3,00
— **Solfège choral à 3 voix** ....(M.F. à D.) 3,00
ROGER DUCASSE : **6 leçons à 2 voix à ch[t] de clés** .. (D.) 3,00
SIMON : **Solfions à 2 voix. Initiation au ch[t] choral** .. (F.) 3,40
SOHET (S.) : **Le Solfège à l'école (2 et 3 voix) :**
1[er] Recueil .... (T.F.) 2,00
2[e] Recueil .... (F.) 2,20
3[e] Recueil .... (Assez F.) 3,00
VERGNAULT (M.) : **De la Chanson au Solfège :**
Solfège à une ou plusieurs voix pouvant servir à l'initiation au chant choral :
1[er] Volume 2,50
2[e] Volume 3,40
VILLATTE (J.) : **Solfège à 2 voix** .... (T.F. à M.F.) 3,00

SOLFEGE CHORAL AVEC PAROLES

VILLATTE (J.) : **Livre à chanter pour la jeunesse** (nouvelle édition 1963). Progressif 6,00
723 chants ou exercices avec paroles.
— **Livre à chanter pour la jeunesse** (1[re] partie) 303 chants ou exercices avec paroles .. 2,30

MUSIQUE CHORALE (RECUEILS DIVERS)

	sans ac.	av. acct
*ABSIL (J.) : **L'Album à colorier**, cantate pour 2 voix d'enfants	2,50	10,20
* — **Le Cirque volant**, cantate p. 2 v. enfants	3,00	
* — **Chansons plaisantes** (2 voix enfants) 1[er] Recueil. 9 chansons d'après le folklore roumain	3,00	8,80
2[e] Recueil. 9 Chansons d'après le folklore français et autres	4,00	9,00
5 Chansons de Paul Fort à 2 v. égales	1,80	7,60
— **Colindas**, Chants de Noël tirés du folklore roumain (3 voix a cappella) ..	3,40	
DANDELOT (G.) : **Six chœurs** pour voix de femmes ou d'enfants a cappela	4,00	
PLE (S.) : **Chants d'hier et d'aujourd'hui**, 10 chœurs pour voix mixtes	4,00	
— **La Petite Chanterie**, 12 chœurs pour voix égales	3,00	

	sans acct
VILLATTE (J.) : **Anthologie chorale** (à 2 et 3 voix mixtes)	
— 1[er] Recueil. Ecole française et franco-flamande (12[e] et 16[e] s.)	3,40
— 2[e] Recueil. Ecole française(17[e]-19[e] s.) ..	3,40
— 3[e] Recueil. Ecole allemande (3 et 4 voix mixtes)	4,50
— **Canons et chœurs:**	
1[er] Recueil. Anthologie du canon (F. à M.F.)	6,00
2[e] Recueil. 225 Canons .... (F. à D.)	5,00
— **Jeunes Voix** (Folklore) ...... (F. à M.F.)	6,00
138 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales)	
— **Noëls pour les Jeunes.** 122 Noëls français et étrangers à 1, 2 ou 3 voix égales	4,80
— **Pour les chorales de jeunes,** chœurs à 4 voix mixtes (F. à M.F.) Partition	3,80
Parties de voix séparées, chaque	0,60
— **Recueil à 3 voix :** 170 chœurs (ou petits chœurs) à 3 voix égales .. (F. à M.F.)	5,40
— **Variétés,** 550 textes musicaux à une ou plusieurs voix .... (F. à M.F.)	7,30

* Les ouvrages précédés d'un astérisque existent avec accompagnement d'orchestre.

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - Paris-13[e]
C.C.P. PARIS 1360-14

CHŒURS A CAPPELLA

BRAHMS (J) *Cygne au fil de l'eau* (Valse en la bémol) adaptation chorale d'Yves Brodin, paroles de Jean-Lançois - 4 voix mixtes. 0,60 F.

LADMIRAULT (P.) *Le Charbonnier* (Bretagne) 4 v. m. .... 0,60 F.
Je me levay par un matin, 4 v. m. .... 0,60 F.
La Poule blanche (Bretagne), 4 v. m. .... 0,60 F.
Fugue sur la Vigne au Vin, 4 v. m. .... 1,50 F

LIEBARD (L). *Varvindar Friska* (Le murmure du vent) (Suède), 4. v. m. .... 0,60 F.
Le Village détruit (Russie), 6 v. m. .... 0,60 F
La fille de la meunière (Portugal), 4 v. m. .... 0,60 F.
Un Dieu des ondes (Allemag.), 4 v. m. et 3 v. ég. 0,60 F.
Les monts retentissent (Moravie), 4 v. m. .... 0,60 F.

PASSANI (E.) *La Trinité des Rois* (Franche-C.), 4 v. m. et soli. 1,00 F.
Le Nid de la Caille (Limousin), 4 v. m. et soli .... 1,00 F.
Les Beignets du Mardi Gras (Alsace), soli et 4 v. m. .. 1,00 F.
Catherinette (Alsace), 4 v. m. et soli .... 0,60 F.
Ce que je veux (Roumanie), 4 v. m. et ténor solo .. 0,60 F.
Ronde des filles du Chat (Lettonie), 4 v. m. ...... 1,00 F.

PAUBON (P.) *A la fontaine Bellerie* (Ronsard), 4 v. m. .... 1,00 F.
Babillarde Aronde (Baïf) .. 1,00 F.
Je file ma quenouille (XV[e] S.), 4 v. m. .... 1,00 F.

RECUEILS DE CHANTS
à plusieurs voix

BELGODERE (V.) *Je chante et m'enchante,* 50 chants scolaires à 1 et 2 voix .... 4.20 F.

GAMBAU (V.) *Chansons de Nel et Jan,* 12 chansons populaires hollandaises harmonisées p. 3 voix égales - Versions prosodiques françaises de Guillot de Saix .... 4,20 F.

GILLOT (M.-O.) *Chantons en gris et rose,* 11 chansons chorale sur des poésies de Maurice Carême 2, 3, 4 v. égales. 3,60 F.

PERISSAS (M.) *Luron, Lurette,* 50 chansons du 18[e] S. harmonisées pr 2 et 3 voix égales (1 recueil) .... 3.60 F.

PINCHARD (M.) *Au Joly Jeu,* 13 chants populaires français et 2 negro-spirituals, 3 v. m. .. 3,00 F.
Chanson vole, 10 chansons populaires pour 2 et 3 v. mixtes .... 3.30 F.

PITTION (C) et POGARIELOFF (N.)
Chœurs Populaires Russes (Premier recueil).
Douze chœurs avec adaptations prosodiques françaises et textes originaux russes, Harmonisations traditionnelles - (v. égal.). 4.50 F.

ERRATA

(N° 102 - Novembre 1963 - Goyescas)

Page 4/36.
Lire à « Partition » : Los Majos.
2e colonne - 1re ligne : Cuatro.
3e alinéa, 13e ligne : Santa Barbara rappellent, au lieu de rappelle.
11e ligne : Transposées au lieu de transportées.

Page 5/37.
1re colonne.
20e ligne : Phrase à compléter : « The Rakés Progress » de Strawinsky qui s'en inspire, illustre un peu le thème des « Goyescas ».
5e ligne, 2e alinéa : Une jeune pensionnaire.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 1er trim. 1964 — Directeur-Gérant : A. MUSSON